MENSILE DI STUDI SUL CINEMA E LO SPETTACOLO

1971 fascicolo 3/4

SOMMARIO

spedizione in abbonamento postale - gruppo IV
anno XXXII - fascicolo 3/4 - marzo-aprile 1971

Sergio Micheli

Cinema in Bulgaria

RICERCHE

SERGIO MICHELI

Fra le cinematografie europee, quella bulgara può considerarsi senza dubbio una delle più sconosciute al pubblico italiano, per cause di vario genere, anche legate a difficoltà di rapporti commerciali. Certo oggi può sembrare anacronistico ignorare quasi completamente l'attività cinematografica di un Paese abbastanza vicino al nostro non soltanto geograficamete (si possono rintracciare affinità strutturali e storiche dovute principalmente alla sopravvivenza di forme economiche tipicamente feudali, quindi di un modello di società contadina che in Italia, come in Bulgaria, si andò formando qualche secolo fa e che fino ad oggi ha conservato la sua origine ed anche le sue tradizioni: non a caso la forma di governo monarchica e fascista ha avuto, nella storia più recente ma a latitudine diversa, più o meno le stesse derivazioni, lo stesso sviluppo, la stessa fine). E' vero che il cinema bulgaro è un cinema giovane, nato, si può dire, dopo l'ultimo conflitto mondiale; ma è pure vero che il lavoro svolto in questo settore negli ultimi venticinque anni ha posto le premesse affinché questo cinema possa uscire dai suoi confini ed imporsi all'attenzione di un pubblico internazionale. Alcuni dati statistici possono darci l'idea dell'impegno con il quale tale lavoro si è sviluppato. Fino ad oggi in Bulgaria sono stati realizzati più di 160 lungometraggi a soggetto (ultimamente la produzione annua media è di circa 15 film); oltre 1300 documentari (compresi quelli di divulgazione scientifica) e circa 150 film di animazione. Un'altra indicazione che testimonia il livello del lavoro svolto è quella che riguarda i premi attribuiti a questi film durante la partecipazione a rassegne e festival internazionali: sono 156, assegnati a 102 film (lungometraggi, documentari e disegni animati)[1]. A parte questo dato che può essere sintomatico

[1] È interessante notare che i premi internazionali attribuiti ai film bulgari derivano da partecipazioni a festival abbastanza noti, ma per la maggior parte non compresi nell'area dei Paesi occidentali. Infatti, eccettuato quattro importanti premi ottenuti a Venezia nel '63 con *Kapitanat* (t.l.: Il capitano) e nel '67 con *Ritzar bez bronia* partecipanti a sezioni minori e a Cannes nel '59 con *Zvezdi* (t.l.: Stelle) e nel '69 con *Slantzeto i slankata* (t.l.: Il sole e l'ombra), non si registrano altre rilevanti affermazioni. Comunque può essere utile riportare quanto scrive N. Antov a proposito della partecipazione dei film bulgari ai festival internazionali e nazionali: « ...solamente dopo tre anni di attività creatrice libera, al Festival internazionale di Venezia, nel 1947, i cortometraggi della cinematografia socialista bulgara *Xora Sred Oblazite* (t.l.: Uomini e nuvole) di Zakari Jandov e *Svatia na selo* (t.l.: Feste al villaggio) di Stoian Kristov portano i primi premi internazionali al cinema bulgaro. Non sono che cortometraggi, il punto di partenza di tutta la giovane cinematografia, ma essi costituiscono un buon presagio per l'avvenire. Due anni più tardi a Marianske Lazne (Cecoslovacchia), il primo lungometraggio *Kalin orelat* si vede attribuire un diploma d'onore. Dal 1951 al 1954, al Festival di Karlovy Vary, i lungometraggi bulgari *Trevoga, Utro nad rodinata* (t.l.: L'alba sulla patria), *Danka, Pessene za cioveka, Septemyrizi* (t.l.: Gli eroi di settembre) vengono tutti premiati. Durante gli anni che seguono, il cinema bulgaro si presenta regolarmente ai festival

della qualità, anche le sole cifre sulla produzione hanno la loro importanza quando si tratta di valutare, nel suo insieme, il fatto cinematografico in un Paese la cui popolazione è circa la decima parte di quella dell'Italia (oltre alla circostanza, da non trascurare in un confronto, secondo la quale il cinema bulgaro organizzato e strutturato ha avuto inizio dopo il 1945). Lo sforzo compiuto per giungere a certi risultati denota da una parte la volontà di dare all'attività cinematografica un peso considerevole nell'ambito delle iniziative culturali (o della strategia culturale), dall'altra la capacità di creare dal nulla adeguate infrastrutture e attrezzature, quadri efficienti (anche se incompleti) in grado di competere, nel giro di pochi anni, con le cinematografie occidentali già preparate e già provviste del loro utile bagaglio di esperienze.

L'anteguerra

Il materiale di cui dispone la Cineteca Nazionale Bulgara sulla produzione cinematografica antecedente all'anno 1944 è molto scarso e frammentario[2]. Si tratta di

internazionali di Mosca, Cannes, Karlovy Vary, Cracovia, Mamaia, Lipsia, Vienna, Edimburgo, Acapulco, Venezia, San Francisco, Melbourne, Gijon, Cartagena, Cuneo, Buenos Aires, Marsiglia, Trento, Siena, ecc. Dopo qualche tempo la Bulgaria partecipa regolarmente ad una buona trentina di festival all'anno. (...) I premi attribuiti al cinema bulgaro: 156 premi e distinzioni attribuiti fino al 1968 a 102 film per realizzazioni collettive e individuali. Di questi premi internazionali, 47 sono stati attribuiti a 24 lungometraggi, 25 a 13 film d'animazione, 23 a 19 documentari e 61 a 46 film di volgarizzazione scientifica. Tra i lungometraggi vengono per primi come numero di premi e distinzioni: *Kapitanat* (Venezia 1963, Gijon 1963, La Plata 1966), *Slantzeto i siankata* (Karlovy Vary 1962, San Francisco 1962, Melbourne 1963, Cannes 1963, Los Alamos 1964), *Zvezdi* (Cannes 1959, Vienna 1959, Edimburgo 1959, Acapulco 1959, Lilla 1960), *A biame mladi* (Mosca 1961, Cartagena 1964, Karlovy Vary 1961), *Ritzar bez bronia* (Venezia 1966, Mosca 1967), *Otklonenie* (Mosca 1967, Nuova Delhi 1968). I seguenti documentari hanno ricevuto premi e distinzioni: *Svetlini i hora* (t.l.: Uomini e luci), *Prasnik na nadesdata* (t.l.: Festa della speranza), *Ot edno do osem* (t.l.: Dalle una alle otto). Ecco il numero dei premi di qualche film di volgarizzazione scientifica: *Pirin planina* (t.l.: Il monte di Pirino) (3), *Svetat v kapka voda* (t.l.: Il mondo in una goccia d'acqua) (3), *Boianskiat maistor* (t.l.: Le pitture di Boiana) (3) *Rodopska arxitetura* (t.l.: Architettura di Rodopa) (2), *Pirin pee* (t.l.: La Pirin canta) (2), *Rilschiat manastir* (t.l.: Il monastero di Rila) (2), *Cristalna orientatsia na galvanichite pocritia* (t.l.: Orientazione cristallina dei rivestimenti galvanici) (4). Ancora qualche cifra concernente i film di animazione: *Iabalkata* (t.l.: La mela) (2 premi), *Revnost* (3), *Margaritka* (5), *Mascarad* (t.l.: Mascherata) (2), *Nogiska i momicenze* (t.l.: Le forbici e il piccolo ragazzo) (5).
Allo scopo di popolarizzare il cinema nazionale nello stesso paese, nel 1961 un festival cinematografico nazionale si svolge nella bella stazione balneare di Varna sul mar Nero».

[2] Oltre ad alcuni frammenti di carattere documentario e di altro genere, la Cineteca Nazionale Bulgara pubblica nel suo elenco i seguenti film: *Liliana* (t.l.: Liliana, 1921) di

film, assolutamente privi di qualità, che rivestono un carattere di sola testimonianza di un'epoca in cui tutto era affidato all'iniziativa e all'entusiasmo di amatori del cinema, spesso senza talento, più che a professionisti veri. Così questa balbettante attività cinematografica non era che un'effimera espressione di imprese private le quali, incoraggiate da pochi appassionati, realizzavano in famiglia, a volte chiedendo la collaborazione di qualche scrittore e attore, il loro film di avventure galanti, di amori e di passioni. « I produttori bulgari — scrive Maria Ratceva [3] — consideravano i loro tentativi come qualcosa di effimero, un divertimento passeggero. Poi, rendendosi conto che la creazione di un cinema nazionale, suscettibile di concorrenza con i grandi monopoli occidentali, esigeva molti anni di lavoro e capitali considerevoli, questi produttori improvvisati si ritiravano rapidamente dall'impresa ».
Così, prima del '44 la produzione cinematografica poteva considerarsi pressoché inesistente, proprio per la mancanza assoluta di strutture, di attrezzature, di scuole specialistiche per la preparazione di cineasti. Al punto che i protagonisti di questo cinema appaiono oggi — scrive Gheorghi Stoianov-Bigor, direttore della Cineteca Nazionale Bulgara — come « volti di sognatori, di tanti Don Chischiotte » [4] senza preparazione, senza laboratori, con l'illusione di coprire le spese sostenute mandando in giro l'unica copia positiva di cui disponevano alla fine del loro lavoro. I personaggi che hanno fatto la loro apparizione nel mondo del cinema, molti dei quali addirittura per un solo film, dopo la prima esperienza quasi sempre negativa e fallimentare preferivano ritirarsi e abbandonare questa attività che li aveva in un primo tempo affascinati. « E' giusto — continua G. Stoianov-Bigor — mettere in evidenza che, in linea generale, il film bulgaro di quel periodo non andò oltre il dilettantismo. Nascevano come funghi le case cinematografiche, società per azioni e cooperative con titoli reclamistici pretenziosi come Mari-film, Beke-film, Rex-film, Serdica-film, Ars-film, Atlas-film, Rosa-film, Tempo-film. Nonostante tutto una vera e propria industria cinematografica nazionale non esisteva. Di solito queste società erano rappresentate dal regista e dall'operatore; a volte anche da qualche entusiasta pieno di mille progetti ma senza capitali. Mentre la letteratura nazionale può vantare nomi come Aleko Constantinov, Iavorov, Iovkov, Elin-Pelin, Smirnenski, Vapzarov; e le arti figurative Vladimir Dimitrov e Ilia Beskov, il cinema bulgaro non presenta neppure un nome che sia al medesimo livello. I risultati artistici erano molto scarsi. I metodi artigianali di lavoro non permettevano ai registi di superare la grettezza provinciale e raggiungere un'espressione cinematografica più ampia e moderna » [5].
Fra tanta mediocrità la figura che riesce ad emergere in questo periodo pionieristico è quella di Vasil Ghendov i cui film, disponibili solo a frammenti, possono costituire materiale di un interesse eminentemente documentario. Se *Gramada* (t.l.: Il mucchio di pietre, 1936) di Alexander Vazov può considerarsi il più noto dei film bulgari di quegli anni (esso è tratto da un « poema » di Ivan Vazov ispirato ad un tipico e remoto costume bulgaro), *Bountate na robité* (t.l.: La rivolta degli schiavi, 1933) di Vasil Ghendov rappresenta il film più importante ed anche la prima pellicola sonora realizzata in Bulgaria. *Bountate na robité* narra le vicende del famoso eroe nazionale Vasil Levski durante le lotte rivoluzionarie contro la

Dimitri Pantcev e Nicolai Larin; *Pod staroto nebe* (t.l.: Sotto il vecchio cielo, 1922); *Bezkrastni grobové* (t.l.: Tombe senza croci, 1931); *Bountate na robité* (1933); *Gramada; Strakhil voivoda* (t.l.: Il voivod Strakhil, 1938).

3 MARIA RATCEVA: « Cinema bulgaro contemporaneo », Sofia, Poligrafico Dimitri Blagoev, 1967.

4 GHEORGHI STOIANOV-BIGOR, « Il cinema bulgaro e le difficoltà dei suoi pionieri », Sofia, Poligrafico Dimitri Blagoev, 1966.
I « Don Chisciotte » cui in particolare allude l'autore sono: Vasil Ghendov, Jana Ghendova, Alexander Vazov, Vasil Pocev, Vasil Bakardjiev, Simeon Simeonov.

5 GHEORGHI STOIANOV-BIGOR, *op. cit.*

dominazione turca; quindi la sua tragica morte avvenuta per impiccagione nel 1872 a Sofia. Il film ha anche avuto particolari vicissitudini: interessò infatti i censori di allora i quali ne autorizzarono la proiezione solo dopo avere operato il taglio di alcune parti.
Prima di *Bountate na robité* Ghendov aveva realizzato, fra gli altri, un film che ha la sua importanza per essere stato il primo esempio di commedia bulgara trasportata sullo schermo. Si tratta di *Balgaran e galant* (t.l.: Il bulgaraccio è galante), presentato nel 1915 a Sofia al « Teatro Moderno », un edificio costruito sette anni prima e nel quale si effettuò la prima proiezione cinematografica in Bulgaria[6]. Anche qui Vasil Ghendov e la moglie Jana interpretavano i ruoli principali. A questo proposito lo stesso Ghendov ricorda: « Girare i film significa autocastigarsi. Ogni fotografia viene fatta tra mille sotterfugi: a volte aspetti l'assenza del padrone e lavori con l'aiuto della serva, a volte cerchi di ingannare il conduttore dell'autobus il quale ti vuole cacciare perché riprendi un mezzo pubblico; e tutto questo perché non hai avuto il permesso di girare liberamente: qui discuti con un vetturino, là con la folla che non vuol cedere in quanto "ha pagato il pedaggio" e vuole andare dove meglio crede. »[7] « La critica di allora parlò di *Balgaran e galant* con entusiasmo. Qualcuno, più ottimista, predisse un brillante avvenire alla cinematografia bulgara. Disgraziatamente questa affermazione fu fatta in un'atmosfera molto sfavorevole per lo sviluppo di un'attività artistica del genere. Scoppiò infatti la prima guerra mondiale. I popoli balcanici furono spinti in una guerra fratricida fra le più cruente. Il danaro era disponibile solo per acquistare le armi »[8].

● ●

[6] G. STOIANOV-GIBOR (op. cit.) dà altre notizie che riguardano l'attività di questi cineteatri: « Il cinema bulgaro ha avuto un notevole sviluppo quando, dopo il 1908, a Sofia fu costruita una speciale sala cinematografica, il "Teatro Moderno", capace di 600 posti e con lo schermo di mt. 3 x 4. Il teatro era legato a case di produzione di fama mondiale come Nordisk, Pathé Gaumont, Cines, Ambrosio e Itala; e importava dalla "Pathé Frères" le cineprese e la macchina da proiezione. Per la prima volta fu presentata anche un'orchestra costituita da 10-12 elementi sotto la direzione di Rotschild. Le scritte che spiegavano il testo del film venivano proiettate sullo schermo per mezzo di piccole lastre di vetro sulle quali le parole venivano riportate con inchiostro di china. In seguito il "Teatro Moderno" divenne di proprietà di uno dei più attivi organizzatori del cinema bulgaro, Aladar Otai, di nazionalità ungherese. Come cineoperatore fu incaricato l'italiano Ugo che conosceva alla perfezione la sua professione. Così i lavori andavano bene, consentendo di aprire uffici di rappresentanza per la distribuzione dei film in Egitto, Grecia e Turchia. Due anni più tardi nella capitale fu costruito ancora un cineteatro, l' "Odeon" di proprietà dei progettisti architetti St. Torbov, B. Radanov e Ghiulamila. Il teatro aveva la capienza di 800 posti, e una sua orchestra sotto la direzione del compositore Panajot Pipkov. Seguendo l'esempio del "Teatro Moderno" e dell' "Odeon" nacquero cine-teatri permanenti anche in diverse città di provincia: Russe, Varna, Razgrad, Plovdiv, Burgas, ecc. In questi cine-teatri gli spettatori conobbero film molto noti come *Gli ultimi giorni di Pompei* con Sarah Bernhard, *Cabiria*, *La caduta di Troia*, *Kamo Griadesci*, *La Signora delle Camelie*, *Lo studente di Praga*; e artisti famosi come Francesca Bertini, Lyda Borelli, Asta Nielsen, Conrad Veidt, Vera Calodnaia e molti altri. Ma non solo questo. I cine-teatri hanno il merito di avere introdotto in Bulgaria una cultura nuova e soprattutto di aver messo le basi per un cinema nazionale. Specialmente il "Teatro Moderno", che cominciò con l'includere nei suoi programmi, sempre più spesso, anche film bulgari. Così il pubblico potè vedere per la prima volta sullo schermo paesaggi a lui noti, oltre ad attori connazionali come Gheorghi Valcev, Krepiev, Ivan Gekov, Ivan Kristov Dimitrov e altri ancora i cui nomi, purtroppo, sono rimasti sconosciuti. (...) Sempre nel "Teatro Moderno" fu proiettata la prima cine-commedia *Balgaran e galant* (t.l.: Il bulgaraccio è galante), per la regia di Vasil Ghendov, finanziata da Otai Aladar. L'idea del film, come dice l'autore, fu ripresa da una caricatura pubblicata nel giornale umoristico "Balgaran". Il film derideva, sotto forma aneddotica, l'elegante viveur alle prese con una giovane signora. Siccome toccò da vicino i costumi della vita cittadina contemporanea, il film fu accolto favorevolmente dal pubblico. Al successo contribuì l'eccezionale bravura dell'attore Vasil Ghendov e la grande esperienza professionale dell'operatore del "Teatro Moderno", Gaetanov ».

[7] G. STOIANOV-BIGOR, *op. cit.*

[8] Da « 25 anni di cinema bulgaro », Distribuzione dei film, Ente di Stato, Sofia.

Mancò anche la volontà, da parte del governo di allora, di organizzare e sviluppare una cinematografia nazionale. Così dopo la prima guerra mondiale non cambiò nulla in Bulgaria; semmai, mentre si continuavano a fare film ad opera dei soliti appassionati i quali per trovare i mezzi necessari sacrificavano perfino gli oggetti personali e la casa stessa, il denaro dello Stato rimase in cassaforte per essere ancora utilizzato nell'acquisto di nuove armi: per una seconda guerra mondiale.

Strutture e prime testimonianze del nuovo cinema bulgaro

Dopo il 9 settembre 1944 — la data della vittoria delle forze popolari sull'oppressione monarchica e reazionaria — ebbe inizio in Bulgaria un radicale rinnovamento sociale che implicò, fra l'altro, l'inizio di una strutturazione dell'attività cinematografica diretta alla creazione di un cinema autenticamente nazionale. Con la prima ripresa dell'attività che era rivolta alla realizzazione di cinegiornali di attualità (in condizioni di enorme disagio e difficoltà a causa della esigua e ormai vecchia attrezzatura disponibile)[9], nel 1947 fu decretata la nazionalizzazione della cinematografia, mentre nel 1950 furono emanate le leggi sul cinema. In questo periodo si costituirono i vari studi di produzione: per i lungometraggi, per i cortometraggi, per i documentari di volgarizzazione scientifica; e si iniziò la costruzione di un centro cinematografico (Kinozenter) nei pressi di Sofia (entrato poi in attività nel 1963), attrezzatura per la produzione di film di ogni genere e formato[10]. Era necessario pensare anche al pubblico, quindi alla realizzazione

[9] Maria Ratceva (op. cit.) riporta ciò che scrisse Zakari Jandov, il quale si trovò ad operare nel cinema durante gli anni difficili del dopoguerra: « Dopo l'entusiasmo, dopo la spinta appassionata non si trovavano che qualche camera "Kinamo", degna di figurare in un museo, e due o tre "Arriflex" che gli operatori si contendevano senza tregua. Una volta girate le attualità settimanali non avevamo che un solo laboratorio dove tutte le operazioni si effettuavano manualmente con attrezzature di legno; c'era, in effetti, una meraviglia della tecnica: il primo registratore del suono dei pionieri Parlapanov e Popov ».

[10] La cinematografia bulgara dispone di una base tecnica moderna, situata nei pressi di Sofia su una superficie di 118 ettari. Entrato in attività nel 1963, il Centro cinematografico bulgaro permette la produzione di film di ogni genere e di ogni formato con o senza suono stereofonico, eccezion fatta per i film a 70 mm. I locali e le dotazioni tecniche che seguono possono fornire un'idea delle capacità di produzione: tre teatri di posa di cui due di 750 mq. (10 m. di altezza) e uno di 1.200 mq. (13 m. di altezza). La superficie disponibile è dunque di 2.700 mq. Gli studi dispongono di un sistema di meccanizzazione completa per la conservazione degli scenari, della disposizione dei riflettori per un'illuminazione appropriata con spostamenti in orizzontale e verticale. La centrale elettrica del Centro assicura 14.000 ampere di corrente trifase e 4.000 ampere di corrente continua sulla tensione stabilizzata di 110 volts. Gli studi sono approntati tenendo conto dell'acustica e dotati di un'apparecchiatura di registrazione del suono fissa. In un edificio in prossimità immediata degli studi si trovano i laboratori per la preparazione degli scenari, compresi quelli in materia plastica e in plastica trasparente. Le camere a disposizione degli operatori sono del tipo « Mitchell », « Super-parvo reflex », « Super-parvo » e soprattutto « Arriflex », dotate di obiettivi « Cook » di ottica anamorfica per immagini in scope e obiettivi a distanza focale variabile di marca « Franscop » e « Ultrascop ». Gli operatori dispongono ugualmente di un laboratorio speciale dotato di tavoli moderni a più piani e di tutte le installazioni necessarie per immagini truccate. Inoltre sono a disposizione degli operatori per le riprese in esterni gruppi elettrogeni mobili e automobili attrezzate per il suono. Per la registrazione del suono c'è a disposizione uno studio per un'orchestra di 80 elementi; inoltre è installato per il mixage un tavolo di registrazioni non sincrone e per la sincronizzazione dei film in lingua straniera. Il Centro è dotato inoltre di una sala di 2.400 mc. a sonorità variabile per il mixage stereofonico a 4 canali e tavolo di mixage a 16 canali; in questa sala possono essere proiettati film di tutti i formati compresi quelli a 70 mm. Sono anche disponibili quattro sale di proiezione per film di tutti i formati. Tutti gli apparecchi

di adeguate e sufficienti infrastrutture. Cosicché in ogni città e in ogni villaggio si dette l'avvio, in quegli anni, dietro una forte spinta da parte del governo, alla costruzione di cine-teatri attrezzati per proiezioni di film sia a 35 mm. che a 16 mm. Oggi, in tutta la Bulgaria, vi sono 3077 cineteatri di cui 352 nelle città e 2725 nei paesi (a Sofia 32) [11]; le presenze per l'anno 1969 sono state 113.998.000, di cui 78.549.000 nelle città e 35.449.000 nei paesi [12]. Poiché la Bulgaria ha una popolazione di circa 8 milioni di abitanti, si calcola che, in media, lo spettatore bulgaro vada al cinema quattordici volte all'anno: più o meno la stessa frequenza che si registrava per il pubblico italiano nel 1950 [13].

Le basi di una cinematografia nazionale gettate venticinque anni fa hanno dato, intanto, un primo risultato: cioè quello della popolarizzazione dello spettacolo cinematografico, giunto a livello di altri paesi che vantano, in questo settore, maggiori esperienze e tradizioni. Ma se da una parte le strutture che si sono create hanno rivelato la loro funzionalità ed efficienza (basti pensare al settore della produzione, che con la sua attrezzatura ha fatto fronte ad importanti e impegnative realizzazioni di film in coproduzione con cinematografie come quella sovietica, polacca, cecoslovacca, italiana, ecc.) [14]; se cioè lo sforzo compiuto in questo senso ha dato risultati positivi e soddisfacenti, la stessa cosa non può dirsi per quanto riguarda la situazione dei quadri operativi: in particolare per i settori della regia e della sceneggiatura.

I registi bulgari che hanno compiuto studi specifici in cinematografia, che hanno frequentato scuole di specializzazione all'estero (Mosca, Praga, Varsavia, Parigi), oppure che provengono da una lunga carriera di operatori, sono in tutto una ventina. Quindi teoricamente ogni regista ha, in Bulgaria, la possibilità di realizzare almeno un film all'anno. Gli sceneggiatori sono solo tre o quattro. Quando il critico Emil Petrov, il quale è anche redattore capo della rivista « Kinoiskustvo » (t.l.: Cinema-arte), afferma che i registi sono troppo pochi, se si considera che non tutti hanno del vero talento, e che gli sceneggiatori sono addirittura insufficienti alle necessità richieste dal ritmo di lavoro, esprime, a parer nostro, un'opinione esatta, anche se, ovviamente, settoriale, cioè conforme ad un'esigenza contingente che prescinde da altri problemi, fra cui quelli che riguardano non tanto l'immissione di nuove forze che vadano ad ingrossare le file di questo gruppo di autori quanto, in primo luogo, la ristrutturazione di tale gruppo proprio in considerazione del fatto che in esso opera anche chi non ha sufficienti qualità e capacità professionali e creative. « La mia intenzione — scrive Emil Petrov [15] —

di registrazione del suono funzionano con bande magnetiche standard di 35, 17,5 e 6,25 mm. In un edificio a parte in prossimità degli studi è approntato un laboratorio per il trattamento di tutti i generi di film in bianco e nero e a colori in 35 mm. Questi dati sono tratti da un articolo di Anghel Valcev, ingegnere e direttore delle dotazioni tecniche presso l'Ente di Stato per la Cinematografia Bulgara, pubblicato su « 25 anni di cinema bulgaro » (op. cit.).

[11] Nel 1944 esistevano in tutta la Bulgaria 165 sale cinematografiche.

[12] « Nei duri anni del fascismo e soprattutto durante la guerra, rari erano quelli (...) che frequentavano il cinema, considerato allora come un lusso ». Ivan Ivanov, direttore dell'Ente di Stato « Distribuzione dei film ».

[13] La tabella pubblicata in « L'industria cinematografica italiana » di Libero Bizzarri e Libero Solaroli (Parenti 1958, p. 157) riporta per il 1950 i seguenti dati: giorni di spettacolo 1.509.020; n. indice (1938 = 100) 248,6; numero dei biglietti venduti 661.548.971; n. indice (1938 = 100) 192,4.

[14] La base tecnica di cui possono disporre gli Studi cinematografici di Sofia ha consentito contratti di coproduzione di lungometraggi con Unione Sovietica, Repubblica Democratica Tedesca, Cecoslovacchia, Polonia; quindi con Italia, Austria, Grecia, Stati Uniti.

[15] Da « Kinoiskustvo » (organo del comitato per l'arte e la cultura, dell'unione dei

è quella di fermare l'attenzione su alcuni fenomeni della vita cinematografica bulgara. Il primo fenomeno è noto da tempo: si tratta degli alti e bassi che si alternano con una frequenza impressionante. E' assurdo pensare che l'arte si possa sviluppare con lo stesso ritmo e senza scosse; ma il fenomeno in questione ha un'altra origine (ed è molto più dolorosa). Questi alti e bassi non sono studiati come fenomeni; per cui appena un fatto imprevisto ci colpisce cambiamo i dirigenti, indichiamo i film malriusciti e i loro autori, diciamo che ciò non si ripeterà, ma tutto... fino alla prossima battuta di arresto. Inoltre noi non abbiamo mai considerato la grande distanza tra il livello dei nostri successi migliori e quello medio della produzione cinematografica. In alcuni casi il nostro cinema ha dimostrato, e continua a farlo, che è in grado di raggiungere alti livelli sia nei film documentari che nei lungometraggi. Prima ho parlato di distanza e questa purtroppo è molto grande; per cui bisogna riconoscere che da noi si fanno film senza le necessarie garanzie professionali. Inoltre siamo stati incapaci di effettuare una selezione del personale: selezione necessaria per la buona riuscita dei lavori. »
Dal 1950 ad oggi quindi sono stati mandati all'estero, per frequentare scuole cinematografiche di specializzazione, una ventina di giovani. Dopo la formazione di questi quadri se c'è stato qualche ricambio esso è avvenuto per il passaggio di esperti operatori, dopo un certo periodo di tirocinio, alla nuova esperienza della regia (uno degli esempi più recenti è Todor Stoianov, coregista insieme a Grischa Ostrovski di *Otklonenie* — t.l.: Deviazione — un film tra i migliori degli ultimi anni). Analogo passaggio hanno effettuato alcuni giovani che avevano lavorato come aiuto-registi: come Ranghel Valcianov, oggi molto apprezzato (da notare che egli aveva fatto la sua esperienza accanto a registi assai mediocri). Però questo rinnovamento « spontaneo » non sembra invero efficace, specie se si considera la situazione in prospettiva, tenendo conto della necessità di preparare nuovi quadri. Per gli sceneggiatori la questione è diversa, in quanto si tratta di risolvere un problema che oggi, e non da oggi soltanto, si presenta estremamente urgente. La mancanza di esperti professionisti condiziona tutta la fase di preparazione del film (dal punto di vista tecnico), nel senso che la stesura letteraria iniziale viene elaborata, con il rischio dell'improvvisazione, o dal regista stesso, se si tratta di un soggetto originale, oppure dal medesimo autore di quel racconto o romanzo che si vuole trasporre in cinema (spesso interviene un « drammaturgo » che ha il compito di elaborare la stesura finale del testo; ma il più delle volte si tratta di un operazione superflua che non serve nemmeno ad attribuire una vera paternità alla sceneggiatura ma solo a dare il diritto ad un lauto onorario: poiché questo tipo di lavoro è molto remunerativo, superiore ad altri che richiedono forse lo stesso impegno ma certamente maggior tempo e fatica)[16].
Si verifica raramente che l'idea di un film nasca per iniziativa dello sceneggiatore; quasi sempre è il regista che, sulla base di un « progetto tematico » generale (il quale cambia da un anno all'altro), propone il suo soggetto (cioè l'elaborato sotto forma di sceneggiatura) allo Studio cinematografico, dove viene esaminato da una speciale commissione. Ma se è difficile portare in fondo un film nato dall'inizia-

cineasti e degli scrittori bulgari), pubblicazione mensile. L'articolo citato è stato pubblicato nel numero di dicembre 1969 con il titolo « Paradossi del nostro cinema ».

[16] Ancora in « Kinoiskustvo », dic. 1969 (art. cit.), Emil Petrov sottolinea l'intervento spesso viziato di scrittori e poeti nelle funzioni di sceneggiatori. Infatti: « (...) Nel 1950 la cinematografia bulgara ha realizzato un film; nel 1951 tre; nel 1952 tre; nel 1953 uno; nel 1954 due; nel 1955 quattro film. In questo periodo cominciano a lavorare i primi giovani registi, sceneggiatori e operatori diplomati a Mosca. Poco personale, pochi film, ma bisogna mettere in evidenza la grande volontà, passione ed energia, oltre alla stretta collaborazione e spirito di sacrificio di questa équipe. In tale periodo i legami del nostro cinema con la letteratura avvenivano tramite scrittori che avevano affinità di vedute e di ideali. Più tardi invece, mentre veniva utilizzato un piccolo gruppo di sceneggiatori, si fecero contratti con quasi tutti gli scrittori e poeti, anche con coloro che non davano garanzie sufficienti di mantenere gli impegni presi ».

tiva di uno sceneggiatore, è ancora più improbabile che riescano a passare attraverso il filtro di questa commissione tutti quegli scenari presentati proprio in funzione dei lauti guadagni: e spesso solo per questo. Dopo il giudizio della commissione cosiddetta « di sceneggiatura », l'elaborato passa al « consiglio d'arte », composto da scrittori, critici, cineasti, operatori, da persone cioè interessate direttamente o indirettamente al cinema. Dopo l'appprovazione del « consiglio d'arte » il film entra in produzione; vale a dire si invita il regista prima a presentare un elenco di collaboratori a sua discrezione (operatori, aiuto-regista, attori, ecc.), e poi il programma di lavoro. Raggiunto l'accordo sulle proposte del regista la realizzazione del film segue la normale prassi di produzione.
Questo è il criterio che grosso modo è stato adottato da quando è nata la nuova cinematografia bulgara: criterio che oggi vede immutata una procedura formale forse anche abbastanza efficiente ma che presenta tuttavia ancora, come venti anni fa, una evidente carenza nel rinnovamento e nel potenziamento di alcuni settori operativi.
Venti anni fa, dopo le nuove leggi sul cinema, fu prodotto il primo film della Repubblica Popolare di Bulgaria: *Kalin orelat* (t.l.: Kalin l'aquila, 1950) sulla tradizione rivoluzionaria bulgara. Diretto da Boris Borozanov, il film, nella rievocazione storica, stabilisce un collegamento fra i primi rivoluzionari che combatterono contro i turchi (Blagoev, Kirkov) e quelli che osteggiarono i fascisti fino alla rivoluzione del '44. La spontaneità e la sincerità, che costituiscono le migliori qualità di questo film, sono superate dai difetti, delle scorie della tradizione melodrammatica tipica del cinema bulgaro; non è cioè, questo, un film autenticamente rivoluzionario. L'opera segna in effetti il passaggio tra un cinema vecchio e uno nuovo che sta per nascere. Infatti è nel 1956 — cioè dopo il XX Congresso del Partito Comunista dell'Unione Sovietica e dopo il plenum del Partito Comunista bulgaro — che, con l'affermazione di nuovi indirizzi politici e teorici che garantivano fra l'altro maggiori poteri alle istituzioni di base, si iniziò un nuovo momento nella storia della cinematografia nazionale. Da una maggiore libertà di espressione concessa agli autori cominciarono a nascere nuove idee, nuove concezioni che, eliminando definitivamente le scorie di tradizione deteriore, tesero ad avvicinare il cinema ai problemi dell'uomo nuovo, ai personaggi di quella società. In questo clima uscirono i primi film autentici del cinema bulgaro e cioè: *Na malkia ostrov* (t.l.: Sulla piccola isola, 1958) di Ranghel Valcianov[17] e *A biame mladi* (t.l.: Eravamo giovani, 1961) di Binka Jeliazkova[18].
Era il periodo in cui le cinematografie dei Paesi socialisti dell'est erano impegnate

[17] Il film, terminato nel 1957, fu presentato al pubblico il 5 maggio 1958. Maria Ratceva scrive in proposito (op. cit.): « (...) L'isola deserta Ste Anastasia nel Mar Nero è circondata di filo spinato e di palizzate. Al centro sono dei baraccamenti per confinare i partecipanti all'insurrezione antifascista del settembre 1923: sono uomini cenciosi, pallidi, sporchi, sospettosi gli uni degli altri. Il film descrive anzitutto l'atmosfera opprimente di terrore e di crudeltà che pesa su questi esseri. E' ben difficile creare dei contatti umani, qualche amicizia, incitare quegli uomini ad un'azione comune. Poi narra come quattro di questi uomini, un intellettuale chiamato "il dottore", un falegname detto Costa Rica, un pescatore e uno studente si dedichino ad organizzare l'evasione dei loro compagni. Essi progettano molti piani ma tutti falliscono. Il capo delle guardie, capitano Staven, è stupido, collerico e sciocco; il guardiano del faro è alcoolizzato: ecco le persone che vivono nella piccola isola. (...) L'innovazione di Petrov e Valcianov, in ciò che concerne il pericolo evocato, risiedeva nel fatto che i loro eroi non erano visti prima di tutto come i dirigenti, come i soli organizzatori, ma più che altro come esseri umani ciascuno con la propria individualtà (...) in maniera da mostrarci anche i loro difetti. »

[18] La personalità e la figura di Binka Jeliazkova, legata ai fatti della sua generazione e particolarmente in rapporto a questo suo film, è stata messa in evidenza in un ritratto d'autore, nel numero 1/1967 di «Film bulgari», da Ivan Detcev il quale scrive fra l'altro: « Ella appartiene alla generazione nella quale la biografia del cineasta coincide con le prime realizzazioni ragguardevoli del cinema bulgaro. I giovani di quegli anni cominciarono a partire dal nulla. Prima di loro c'era, è vero, molto entusiasmo, ma

in un'ondata di ricerca nuova che tendeva a riportare sullo schermo le esperienze e i drammi dell'ultima guerra: non in funzione di mera celebrazione, ma secondo un'analisi critica più approfondita del personaggio, con le sue qualità positive e negative. Un periodo in cui la Cecoslovacchia realizzava *Romeo, Julie a tma* (Giulietta, Romeo e le tenebre) di Jiří Weiss e *Vyšší princip* (Il principio superiore) di Jiří Krejčík; la Polonia *Popiol i diament* (Cenere e diamanti) di Andrzej Wajda; l'Unione Sovietica *Sud'ba čeloveka* (Destino di un uomo) di Sergej Bondarčuk; *Letjat žuravli* (Quando volano le cicogne) di Michail Kalatozov; l'Ungheria *Hannibál tanár ur* (t.l.: Il professor Annibale) di Zoltán Fábri. Eppure i due film bulgari (sconosciuti al pubblico italiano) hanno avuto il solo difetto di non avere goduto come gli altri di larga risonanza: e questo evidentemente non per carenza di qualità, dal momento che possono essere considerati non inferiori alle opere che, nelle cinematografie socialiste, hanno rappresentato il generale fenomeno di rinnovamento proprio di quel periodo [19]. Il giudizio critico di oggi non può non tener conto delle condizioni politiche e sociali di allora: la valutazione di un film di dieci anni fa che solo ora ci è dato di vedere va inquadrata in quelle precise circostanze storiche ed ambientali. Ciò premesso, il film, ad esempio della Jeliazkova *A biame mladi*, oltre a testimoniare una svolta e un indirizzo nuovi nella cinematografia bulgara, rappresenta una delle migliori prove di quel momento, soprattutto per la carica umana e per certe contraddizioni presenti nella definizione psicologica dei personaggi; e poi per lo stile. Il conflitto tra il bene e il male in questo film ha un significato risolutivo logicamente univoco; e tuttavia, nel dipanarsi della vicenda, esso assume aspetti alterni che agiscono dialetticamente nell'intero contesto narrativo. La frase pronunciata dal padre del ragazzo il quale partecipa ad azioni di sabotaggio contro il regime reazionario — « Ho fatto tanti sacrifici per farti studiare e tu fai il comunista » — oppure i colpi di scena che fanno sembrare i personaggi ora indifferenti, ora traditori, ora eroi, in un intreccio di relazioni intime, fanno emergere una realtà nella quale agiscono persone « vive »: i vari caratteri, studiati e analizzati in profondità, vengono delineati in tutta la loro inequivocabile coerenza. In definitiva ciò che conta nel film non sono i personaggi in se stessi — i quali del resto anche se combattono e muoiono nella lotta, non arrivano mai ad essere degli eroi — ma sono i rapporti e sentimenti umani che li collegano, cioè la fiducia, l'amore che vengono scandagliati ed evidenziati. Proprio a questo aspetto, forse, alludeva il critico Emil Petrov nell'affermare, a proposito del nuovo indirizzo impresso al cinema bulgaro dopo il '56, che « si cominciò a pensare di sviluppare la concezione del bene e del

○ ○

poca arte; molta vivacità e franchezza ma poca verità di ispirazione artistica. Avevano conosciuto la brutalità del secolo ma le loro prime febbrili creazioni non portavano che l'impronta di uno scetticismo malaticcio. Essi conoscevano le ferite della guerra ma ai loro occhi esse apparivano piuttosto un campo di azione, anziché incitare a fare un bilancio tragico di queste esperienze. Gli ambienti di lavoro che si erano creati permettevano di manifestare tutte le energie creatrici. Il clima di un ideale civile ed estetico li seduceva, ed essi si dedicarono all'arte con una tale voglia e anche con buone intenzioni, tanto che oggi anche i loro insuccessi posseggono il fascino delle opere dell'adolescenza. Molta acqua è passata dopo, molti errori sono stati corretti; le sagge lezioni dei nostri tempi li hanno incitati a maggiore riflessione. (...) In quel tempo, quando giravano tre o quattro film all'anno, la via del cinema passava forzatamente ...per il teatro. La Jelizkova conobbe il profumo di quell'aria, la freschezza piacevole della scena, ma solamente come studentessa dell'Istituto d'Arte Drammatica. Il suo vero esordio fu nel cinema. L'attitudine alla ricerca e alla discussione accompagnava i suoi primi tentativi che malauguratamente non si realizzarono sullo schermo. Il suo stile originale si manifestò decisamente nel suo primo film *A biame mladi.* » Il secondo, *Aerostat* (t.l.: L'aerostato), tratto dal racconto di Jordan Radichkov e terminato nel 1967, illustra in modo originale alcuni costumi tipicamente bulgari ed evoca l'atmosfera che regnava fra le popolazioni povere prima della fine della seconda guerra mondiale.

[19] *A biame mladi* ha avuto tre premi importanti, ai Festival di Mosca e di Karlovy Vary nel 1961 e di Cartagena nel 1964.

male »[20]. Cioè mentre prima tutto si presentava ben chiaro e categorico, o positivo o negativo, a poco a poco si giunse a studiare più profondamente il dramma del personaggio ed a cercare quindi gli aspetti positivi in ciò che era considerato negativo e viceversa. Tutto questo tenendo presente, affermava ancora Petrov, alcuni punti basilari (di tipo ideologico) « attraverso i quali si è in grado di decidere cosa è positivo e cosa è negativo »: per non cadere nell'errore che « trasformerebbe un cinema socialista in un cinema relativista ». In *A biame mladi* questo intreccio di « bene » e « male » e i contrasti che ne derivano, generano nel dinamico avvicendarsi dei fatti profondi conflitti interiori: e' quanto più questi conflitti si fanno esasperati, tanto più cambia e si rinnova lo stile. L'essenza del bianco e del nero, cioè l'acme espressivo delle due tonalità, sono raggiunti nei momenti in cui il tormento è più profondo. Più volte accade nella vicenda che i due protagonisti si incontrino; ma quando essi si perdono nella notte, dopo un'azione di sabotaggio, e il racconto assume toni drammatici e di tensione, allora i personaggi — che si cercano ma non si vedono perché immersi nel buio — sono rappresentati da due cerchi di luce bianchissima, formati dalle lampadine tascabili, che si alternano nel fondo nero della strada: due cerchi di luce espressiva quanto due volti. Questo film, come esempio di rinnovamento, nello stile e nel modo di interpretare le vicende umane, ha influito sensibilmente sia sulla cinematografia bulgara in generale, sia sulla produzione letteraria successiva. Se in *A biame mladi* (come del resto in *Na malkia ostrov*) i personaggi si muovevano in un passato di eroismo, più tardi questi stessi personaggi, sempre con i loro conflitti e i loro problemi, li ritroviamo come interpreti del mondo di oggi. Cioè quella stessa maturità applicata al passato si è trasposta e rivelata anche nei soggetti attuali; l'analisi che si svolgeva nel passato si compie poi nel presente. Lo stesso è avvenuto nel campo dell'attività letteraria, per opera di alcuni scrittori come Bogomil Rainov, Blaga Dimitrova, Valeri Petrov ed altri[21]. Da questa situazione è derivato un clima propizio a quei film che si ponevano nella linea di tale generale rinnovamento culturale: ed era naturale, data la tradizione del cinema bulgaro, che da sempre ricerca nella letteratura le fonti per i suoi soggetti.

Il « vazovismo » come occasione mancata per un cinema nazionale e il nuovo peso della letteratura

Fin dall'epoca dei primi passi del cinema bulgaro, Ghendov, nonostante la sua versatilità, ricorreva quasi sempre per i suoi soggetti a testi letterari di una certa notorietà; e anche altri cineasti di quel periodo seguirono questa tendenza. Dopo il 1944 i testi di letteratura classica hanno continuato a fornire al cinema materiale inesauribile di temi e di personaggi. In effetti, se si tiene presente che la migliore letteratura in Bulgaria ha sempre coinciso con le aspirazioni di indipendenza dal giogo straniero, quindi con la rinascita nazionale, ci possiamo rendere meglio conto di come la battaglia culturale condotta dagli intellettuali sia stata vicina e legata anche ai momenti che caratterizzarono le vicissitudini dell'ultimo conflitto mondiale.
I caratteri dell'intellettuale bulgaro possono essere fatti risalire ai primi anni dell'800, quando nasceva la letteratura risorgimentale ed essi si definivano sulla base della particolare condizione di quella società: ne venne anche, in particolare, un tipo di intellettuale democratico e progressista che preferiva porsi come difen-

[20] Da un incontro avuto con Emil Petrov, redattore capo di « Kinoiskustvo » il 2 gennaio 1970 nella sede dell'Associazione dei cineasti bulgari in Sofia.

[21] Più avanti si vedrà come questi scrittori hanno influenzato, con il loro contributo, il cinema bulgaro e come i loro nomi siano legati ai migliori film realizzati negli ultimi anni.

sore della civiltà contadina piuttosto che entrare a far parte delle « élites » culturali ufficiali, prive di tradizioni nazionali e saldamente legate a quella di origine greca. Si trattava di un intellettuale che riuniva in sé anche le caratteristiche del patriota in quanto, oltre alla difesa di una cultura nazionale, si proponeva la lotta (quindi una vera azione politica) per la liberazione della Bulgaria dalla plurisecolare dominazione dei turchi.
Se gran parte della produzione cinematografica bulgara chiama in causa la letteratura nei suoi esempi migliori, non si può dire che questa collaborazione abbia determinato la nascita di film che fossero all'altezza delle opere letterarie da cui provenivano. Si trattava però di opere di discreto livello, che dall'apporto del testo letterario derivavano una maggiore ricchezza e varietà di caratteri, di conflitti, di ambienti e di circostanze. Occorre anche aggiungere che i registi bulgari, in prevalenza giovani, sentono maggiormente i temi della letteratura contemporanea piuttosto che quelli dei testi classici, che non riescono ad assumere da « autori » cogliendone e rispettandone il reale significato. Lo conferma il fatto che quando oggi qualcuno di questi giovani cineasti si rifà ancora al romanzo o al racconto classici, arriva quasi sempre a risultati modesti. Di esempi non ne mancano. A cominciare dal più famoso romanzo di Ivan Vazov « Pod igoto »[22] (t.l.: Sotto il

[22] « Il romanzo si snoda seguendo le vicende di alcuni personaggi centrali e nello stesso tempo attraverso varie trame secondarie, risolventisi in situazioni particolari, quasi come racconti inseriti nel vivo di un epopea la cui unità è data dalla sorte comune della nazione "sotto il giogo". L'occasione per tutte le vicende è fornita dall'insurrezione dell'aprile 1876 e dal fermento generale della popolazione, ormai trascinata dall'apostolato rivoluzionario dei patrioti. L'eroe, Boico Ognjanov, è un rivoluzionario che unisce in sé tutte le caratteristiche dell'intellettuale progressista figlio del popolo: in lui c'è un po' di Levski e di Botev, del maestro di villaggio e del "buon romantico" che ama i propri fratelli bulgari. Evaso dalla prigione turca di Djarbekir, egli opera sotto falso nome tra la popolazione di Bela Cerkva, un paese in cui non è difficile riconoscere la patria di Vazov, Sopot. Rada, che lo sostiene col suo amore puro e ne condivide la sorte, è un'eroina ancor più stilizzata: povera orfanella, viene educata dalle monache di un convento e si guadagna il pane come maestrina di un paese. Terzo protagonista è un tipico medico, mezzo libero pensatore, burbero, scanzonato su cui si appuntano le malignità delle monache del convento, persuase che egli sia l'amante della moglie di un funzionario turco: il dott. Sokolov trascorre invece le sue serate in compagnia di Cleopatra, un'orsa che danza ai suoi comandi e che spaventa il vicinato con urla orribili. Al termine delle molte avventure in cui il romanziere suddivide la visione dell'epopea bulgara, questi tre personaggi si trovano uniti nell'estrema eroica lotta per la libertà. L'insurrezione è ormai soffocata e Ognjanov, Rada e Sokolov, sono assediati dai turchi in un vecchio mulino. Rada, già svenuta, muore colpita da un proiettile; al dottore gli assediati spaccano il cranio; per ultimo poi cade Ognjanov, la cui testa viene portata come trofeo su di una picca ed esposta sulla piazza. Tanta crudeltà suscita la protesta palese di una sola persona: l'idiota del convento, Munco, che sputa all'indirizzo del sultano e viene perciò impiccato. Gli altri personaggi e le altre situazioni sono entrati in gran parte nel patrimonio comune degli esempi di linguaggio quotidiano in Bulgaria. Il caffettiere Ganko, che segna i conti col gesso sul soffitto del suo angusto locale ove si raccolgono tutti coloro che possono portare un qualunque argomento alla generale discussione, è l'esempio riuscitissimo di un tipo umano ancora oggi vivo. Il rivoluzionario pieno di teoria, educato alla scuola dei nichilisti russi ed ormai incapace d'intendersi con la semplice gente del suo paese, è ottimamente raffigurato nello studente Kandov. Il mondo dei "ciorbagì" è rappresentato sapientemente mediante ambienti e figure diverse, che vanno dalla casa ospitale dell'illuminato commerciante Marko alle troppo bene imbandite mense del turcofilo opportunista Jurdan. Il tipo del buon gigante, Borimecka (un uomo che letteralmente significa "chi lotta con l'orso"), non è un'astratta stilizzazione ma un elemento indispensabile del quadro che Vazov vuol tracciare. Tutta la Bulgaria arretrata e fiduciosa, ingenua e rivoluzionaria, può essere colta in scene ormai proverbiali come quella del "cannone di legno" che Borimecka porta in ispalla sino al luogo della prova generale dell'artiglieria nazionale: le donne del paese e i vecchi sono invitati a turarsi le orecchie in previsione di una tremenda cannonata, e invece il cannone fa cilecca (...). Un così bonario umorismo arriva veramente a commuovere quando s'inserisce in una storia di reali sofferenze e crudeltà. » Il testo sopra riportato (da « La letteratura bulgara » di Lavinia Picchio Borriero, Sansoni-Accademia, aprile 1969) può essere di esempio per evidenziare come la letteratura

giogo) trasposto in film (con lo stesso titolo) da Dako Dakovski nel 1952. A quest'opera si è attribuito il merito di « tracciare la via ideologica, tematica e di linguaggio che il cinema bulgaro doveva percorrere nei sei anni successivi » [23] (cioè fino al rinnovamento iniziato dopo il Plenum del 1956). Era evidentemente una ben modesta funzione, se doveva esaurirsi in così breve tempo: a differenza dell'opera letteraria in cui « la letteratura bulgara moderna trova il suo specchio più fedele », dove vi sono « la Bulgaria, il suo cuore, la sua epopea, la sua giovinezza e l'orgoglio della sua antichità »; dove « tutta la storia avvince perché è vera su di un piano di verità non contingente, universalmente valida per tutti i bulgari » [24]. In realtà in questo film non riesce ad emergere la forma di realismo (il « vazovismo »), caratteristica di questo grande scrittore; nella trasposizione cinematografica non è stata cioè effettuata la dovuta sintesi dei contenuti, eliminando magari, sulla base di una lettura attuale, certe influenze lirico-sentimentali della letteratura europea dell'epoca presenti nell'opera di Vazov. Ma vi sono anche altri film da ricordare per questa diversità di valori, per questa scarsa rappresentatività nei confronti dell'opera letteraria originale. Ad esempio *Pessene za tchoveka* (t.l.: Canto per l'uomo, 1954) di Kristo Ganev, ispirato alle opere di Nikola Jonkov-Vapzarov (1902-1942) — esponente, insieme a Geo Milev (1895-1925) ed a Kristo Smirnenski (1898-1923), della sinistra letteraria e martire della Resistenza antinazista —; od anche *Golemanov* (1958) di Kiril Ilincev, tratto dalla commedia omonima di Stefan Kostov rappresentata con successo a Sofia nel secondo ventennio del secolo. Inoltre, a parte il fatto che anche il già citato *Kalin orelat* (1950) e *Trevoga* (t.l.: Allarmi, 1951) di Zakari Jandov (che sono i primi due film bulgari dopo la rivoluzione del 1944) hanno avuto origine da due racconti di Orline Vassilev (noto autore anche di romanzi e drammi), vi sono film più recenti che denotano la stessa debolezza: come *Tiutiun* (t.l.: Tabacco, 1962) di Nikolas Karobov, dal romanzo di Dimitre Dimov; come *Kradetzat na praskovi* (t.l.: Il ladro di pesche, 1964) di Veulo Radev, dal racconto di Emilian Stanev (noto scrittore di vicende di caccia); oppure come *Scibil* (1968) di Zakari Jandov, tratto da una bellissima novella di un autore più impegnativo: Iordan Jovkov, forse il più grande romanziere bulgaro dopo Vazov. Da un racconto dello stesso Jovkov fu tratto anche il film *Najvernata duma* (t.l.: La più fedele parola, 1929) di Posev. Ma la più recente versione cinematografica da opera letteraria, dimostrazione di come sia difficile rinvenire nel cinema nuove formule espressive, è *Tango* (t.l.: Tango, 1968) di Vasil Mircev, dal romanzo di Gheorghi Karaslavov (1904) [25]. In questo film, eccessivamente schematico nel contrappunto di due situazioni

● ●

bulgara, specie quella proletaria, ha esercitato la sua influenza sul cinema nazionale contemporaneo. Infatti la caratterizzazione dell'uomo rivoluzionario così presente nel personaggio risolutivo dei primi film del dopoguerra, la ricerca, attraverso la tipologia di questi personaggi, di un'autentica ed immutabile rappresentazione di modi e di costumi che distinguono un popolo ha avuto molte estrinsecazioni e molti modelli. Anche nella produzione più recente sono presenti, in maniera diversa, certi richiami (ad esempio nel film di Nikola Korabov *Khiv e toy* [t.l.: Egli vive, 1967], o in *Scibil* [1968] di Zakari Jandov, oppure nel più recente *Ikonostasat* [t.l.: Iconostasi, 1969] di Todor Dinov e Kristo Kristov). Ma addirittura si può affermare come dal citato romanzo di Vazov sia stato trasposto schema e struttura del soggetto in *Namalkia ostrov.* La costruzione psicologica ed il peso dei personaggi del film, quindi il loro inserimento in una condizione che li fa combattere contro il comune nemico, non è altro che la lettura — non più attuale — del personaggio (poiché già il personaggio è attuale nel romanzo di Vazov) ma più vicina come fatto storico: quella del romanzo, contro la dominazione turca, quella del film, contro l'oppressione fascista.

[23] MARIA RATCEVA, *op. cit.*

[24] LAVINIA PICCHIO BORRIERO, *op. cit.* p. 148.

[25] In precedenza era stato realizzato un altro film, *Snaha* (t.l.: La nuora, 1954) di Krestu Mirski e Anton Marinovitch dal romanzo di Gheorghi Koraslavov, che ha avuto anche una versione teatrale ad opera di A. Hodzichristo.

opposte e paradossali, si ravvisa la mancanza di tutti quei dati concreti che avrebbero dovuto sortire dal dramma; dramma questa volta non individuale, ma corale, di tutto un popolo. Le figure che emergono sono quelle dei condannati e degli aguzzini mentre quelle, del resto bellissime, dei personaggi di secondo piano (nelle case degli antifascisti), non sono sufficienti a fare uscire dai limiti delle mura massicce della prigione i motivi di una grande causa. Una certa unità di luogo e di tempo, ovvero una particolare staticità dell'azione (probabilmente voluta), facilita l'osservazione minuta e attenta delle implicazioni psicologiche della vicenda e dei personaggi. Acquista così un peso prevalente, sia per il modo in cui si conclude la vicenda, sia per il ruolo determinante che esso svolge nel meccanismo narrativo, il personaggio della cinica Katia, che essendo interpretato dalla più nota attrice bulgara, Nevena Kokanova, risulta anche per questo maggiormente caratterizzato e infine più interessante per il pubblico. Anche in questo caso il testo letterario, che era forse più adatto per un adattamento teatrale, si scolora nella versione cinematografica acquistando un tono divulgativo e popolare, ma perdendo in forza di penetrazione e in autentica ispirazione. Il romanzo storico-critico, nato all'insegna del « realismo socialista » che in quegli anni di entusiasmo mirava a ricercare le testimonianze di un movimento proletario nazionale negli avvenimenti della resistenza contro il fascismo, non viene più oggi utilizzato dai cineasti bulgari (un discorso a parte meritano forse Veulo Radev — autore di *Zar i gheneral* [t.l.: Il re e il generale, 1966] e di *Nai dalgata nocht* [t.l.: La notte più lunga, 1967] — e il giovane regista Gheorghi Stoianov con il suo *Ptitzi i hrutki* [t.l.: Uccelli e cani da caccia, 1969]) per interpretare la problematica attuale. Non si cerca cioè (o almeno così sembra) di trovare lo spunto da certe forme e manifestazioni reazionarie nel mondo di oggi per trasporre in cinema ciò che è stato egregiamente scritto sulla « reazione » di ieri.
In certi casi è difficile stabilire se la lacuna è da attribuire a un insufficiente peso della letteratura classica nella formazione culturale di questi registi (come del resto sostiene il critico Emil Petrov), oppure ad una loro scarsa partecipazione alle lotte condotte dal proletariato internazionale. Se la letteratura classica e il romanzo storico non hanno generato opere cinematografiche di rilievo, viceversa la produzione letteraria che si rifà ad una realtà più attuale e più immediata riesce ad incontrarsi con la sensibilità di alcuni giovani registi determinando un proficuo rapporto d'intesa e di collaborazione.
E' il caso di due recenti film, i migliori in senso assoluto, che siano mai stati realizzati in Bulgaria e cioè: *Otklonenie* (t.l.: Deviazione, 1967) di Todor Stoianov e Grischa Ostrovski[26] e *Bialata staia* (t.l.: La camera bianca, 1969) di Metodi Andonov[27]: il primo nato dalla collaborazione della poetessa e scrittrice Blaga

[26] La sceneggiatura è di Biaga Dimitrova; operatore Todor Stoianov; musicista Mitcho Leviev; interpreti principali: Nevena Kokanova (Neda) e Ivan Andanov (Boian). Una particolare circostanza mette di fronte un uomo e una donna che non si vedevano da molti anni e che da giovani si erano amati, nell'epoca in cui militavano nelle brigate giovanili subito dopo il secondo conflitto mondiale. Si erano separati a causa di una diversa vocazione professionale che li aveva indirizzati in strade differenti e li aveva indotti a sacrificare la felicità personale. Ora, dopo alcuni anni di costruzione del socialismo, i due personaggi si rendono conto che il ritmo febbrile del nostro tempo può far sacrificare una vita per vantaggi convenzionali e falsi.

[27] La sceneggiatura è di Bogomil Rainov; operatore Dimo Kolarov; musicista Dimitri Valcev; interpreti principali: Apostol Karamitev (Alexandrov), Elena Rainova (Caterina), Dorotea Tonceva (Sasha), Konstantin Kotzev (Vassil), Ilka Zafirova, Gheorghi Cerchelov. Alexandrov, professore universitario, si trova, ammalato, in una camera di ospedale. Il suo contatto con il mondo esterno avviene solo attraverso la finestra della camera. In tale isolamento egli contempla la sua vita passata. Davanti ai suoi occhi rivivono aspetti belli e tristi della sua esistenza, un amore di studente non condiviso, un matrimonio quasi di sorpresa, una prima giovinezza trascorsa nell'indigenza e quindi una ardente lotta rivoluzionaria per il trionfo della giustizia. In questo monologo interiore

Dimitrova[28]; il secondo dalla collaborazione di Bogomil Rainov[29] come sceneggiatore di un suo racconto.

Il co-regista di *Otklonenie*, Todor Stoianov, parla di questo incontro con la Dimitrova come di un momento fra i più entusiasmanti nella sua esperienza cinematografica[30], un momento in cui si è verificato pienamente l'equilibrio dei rapporti

Alexandrov cerca di trovare la giusta via, in un conflitto che vede continuamente di fronte la verità e la menzogna, ciò che è giusto e ciò che è superficiale.

[28] Con un articolo dal titolo *Una poetessa si avvicina al cinema*, Vera Naidenova traccia, su « Film bulgari » n. 8/66, la figura di Blaga Dimitrova in relazione alla sua partecipazione nella veste di sceneggiatrice a *Otklonenie*: « Nell'entusiasmo che portò i nostri poeti verso il cinema — scrive la Naidenova — la prima esperienza di Blaga Dimitrova nella settima arte è forse la meno sorprendente. La sua prova cinematografica non è certo il risultato di un azzardo, di un capriccio. Blaga Dimitrova è in effetti autrice di molte raccolte di poemi, di narrazioni, di racconti di viaggio, e il suo recente romanzo "Viaggio verso se stessi" è un ponte che la riallaccia fermamente alla prosa. Le sue chiavi espressive migliori sono un temperamento lirico molto individuale, lontano dal patetico, una propensione al romanticismo espressivo, che peraltro non cerca la serenità in una contemplazione passiva. In lei il cuore e la ragione si piegano verso l'introspezione intellettuale. Il personaggio che Blaga Dimitrova evoca è quello di una giovane della nostra epoca, riservata e delicata nei sentimenti; ama riflettere ed ha l'ambizione di conoscere il mondo; medita su se stessa e sul suo tempo (...). Ed è nel voler rivelare tutta la profondità dell'anima umana che la poetessa decide di ricorrere a mezzi più espressivi, alla potenza evocatrice della settima arte, che ella rispetta e ammira, per scrivere una sceneggiatura intitolata "Piccola deviazione" tenendo conto delle particolarità specifiche del cinema, in maniera da ottenere un'armonia attraente, lasciando tuttavia l'impressione di avere proceduto per associazioni fortuite e con un lirismo spontaneo. (...) La lirica e la prosa, alternandosi in una giusta misura drammatica, creano un'atmosfera di desiderio ardente e di dolore contenuto al pensiero della giovinezza finita. Il tema dell'amore risuona sempre con più insistenza; amore sinonimo di giovinezza dell'anima, senza il quale non si saprebbe vivere pienamente. (...) Costantemente si avverte la sensibilità di una poetessa delicata e gentile che non si lascia andare alle tranquillità piccolo-borghesi. Nella sua prima sceneggiatura Blaga Dimitrova ha messo tutta la potenza delle sue più belle strofe: la sua voce si erige in difesa dei sentimenti profondi, esprime la sua sete di bontà ».

[29] « Bogomil Rainov è uno degli scrittori bulgari contemporanei più illustri. Egli ha pubblicato molte raccolte di poesie, di racconti, di romanzi, di saggi e di articoli sui problemi dell'arte. È un po' tardi, a quarantacinque anni, a confronto di altri autori della sua generazione (Pavel Veginov, Valeri Petrov, Emil Manov) che dedicano il loro talento al cinema. Egli debuttò nella sceneggiatura di un film poliziesco, *Ispectorat i noscta* (t.l.: L'ispettore e la notte), realizzato da Ranghel Valcianov e accolto calorosamente dal pubblico; in seguito collaborò a *Bialata staia*, film che al Festival nazionale di Varna ottenne il gran premio della "Rosa d'Oro" e che la critica bulgara considerò come un primo passo nell'evoluzione del nuovo cinema bulgaro. Rainov ha ora iniziato la sceneggiatura di un nuovo film — *Gaspodin nikoi* (t.l.: Signor nessuno) — la cui realizzazione è stata affidata al giovane Ivan Terziev, al suo debutto. È in questa occasione che lo abbiamo incontrato, chiedendogli innanzitutto come mai fosse arrivato tardi al cinema. "Le cause sono due: ho dovuto convincermi prima che ero in grado di fare qualcosa di nuovo nel cinema; e poi che il cinema dovesse uscire dall'infanzia; ho voluto acquistare la sicurezza necessaria per portare sullo schermo una concezione artistica più impegnata. In secondo luogo c'è anche un'altra circostanza. Io ho vissuto per lungo tempo a Parigi, lontano dalla Bulgaria: senza un contatto con i cineasti è stato impossibile intraprendere qualsiasi iniziativa". Gli abbiamo anche detto: "Una delle qualità principali del suo film *Bialata staia*, seguendo la critica, è costituita dal fatto che lei stima eccessivamente lo spettatore: questo è costretto a riflettere su problemi filosofici ed etici importanti per la nostra epoca. Nello stesso tempo questo film risolve un dilemma complesso: le cose gravi alternate a quelle divertenti in modo che l'interesse dello spettatore è stimolato dal principio alla fine". Ecco la risposta di Rainov: "Se un'opera ha valore per le idee e il tema che essa sviluppa ma non è interessante e resta inaccessibile, l'arte non raggiunge il suo scopo. Personalmente io cerco di unire armoniosamente i due elementi in questione indipendentemente dal fatto che si debba realizzare un film, sia esso poliziesco o d'avventure o un dramma psicologico" ». (Da *Dialogo con Bogomil Rainov*, « Film bulgari » n. 1/69, intervista a cura di Atanas Svilenov).

[30] Da un incontro avuto il 7-1-70 con Emil Petrov, con i registi Todos Stoianov, Gheorghi Stoianov, Todor Dinov; con gli attori Apostol Karamitev e Gheorghi Gheorghiev nella sede dell'Associazione dei Cineasti Bulgari in Sofia.

fra sceneggiatore e regista. Afferma Stoianov che « la Dimitrova fece in due nottate fantastiche un racconto fantastico (poiché quello fu un periodo in cui — dice sempre il regista — di giorno si dormiva mentre di notte si lavorava) .» Questo racconto, nato con il film (più tardi ne è stato tratto anche un romanzo), può considerarsi comunque un esempio che dimostra come attraverso il mezzo cinematografico, ed in forza di esso, si possa giungere a risultati positivi e ad una valida cooperazione tra due diverse forme di espressione della cultura e dell'arte; cooperazione che si realizza in modo particolare nel momento in cui si tratta di far rifluire nella tematica di un'opera problemi di vita vissuta, i più autentici anche se contingenti. Il caso di *Otklonenie* è ancora più interessante sotto questo aspetto, se si pensa che la Dimitrova faceva proprio con questo film la sua prima esperienza nel cinema. La « deviazione » è presente nella vicenda in due diverse modalità: una quasi pretestuosa e occasionale si riferisce alla circostanza in cui viene a trovarsi uno dei personaggi-chiave del film, Boian, costretto, durante il viaggio in auto verso Sofia, a cambiare strada, cioè a deviare a causa di una interruzione; l'altra, quella realmente significativa, riguarda la stessa tematica dell'opera: l'atteggiamento critico che deriva dal confronto tra un passato in cui la sicurezza e l'entusiasmo post-rivoluzionario delle giovani leve sembravano porre le premesse per una nuova società dalle caratteristiche ben delineate, e il presente disagio di questi uomini non più giovanissimi, dopo vent'anni di costruzione del socialismo. Si tratta di una contrapposizione di situazioni (le scene del film infatti alternano e intrecciano presente e passato) in cui il tema dell'amore, che è quello centrale, assume significati diversi. In effetti la giovinezza dell'amore è speranza e sicurezza nell'avvenire; ma forse è anche ingenuità se alla fine, nel momento della maturità e del primo bilancio di una vita, ci si accorge che la realtà dei fatti è diversa da quella che si pensava. Boian, una volta ritrovata la compagna di un tempo, vorrebbe allacciare con lei lo stesso rapporto di prima; ma ciò ora non è più possibile: essi stessi se ne rendono conto, individuando le conseguenze delle diverse strade da loro imboccate e delle trasformazioni sociali, avvenute in più di venti anni, che hanno portato i due personaggi a pensare e ad agire in maniera diversa. Essi sono stati poi assorbiti nell'ingranaggio del proprio lavoro, divenuto più abitudinario che appassionato e convinto. Se nel film è abbastanza evidente la crisi di questo rapporto determinato dai sentimenti, è ugualmente chiara la « deviazione », cioè in definitiva la presa di coscienza di certe forme di alienazione a livello dirigenziale le quali, per la loro tipicità — sufficientemente espressa nel film — arrivano ad essere emblematiche della burocrazia imperante e del perdurare del dogmatismo: il dialogo finale tra Boian e il suo collaboratore rappresenta il momento apodittico di questa condizione [31].

A proposito di *Otklonenie* Todor Stoianov ha parlato della identità di vedute tra regista e sceneggiatrice, anche se « ci sono stati momenti particolarmente diffi-

[31] Le battute finali, all'aeroporto. *L'assistente:* « Sua moglie si stava preoccupando. Ecco le medicine per l'ulcera » [comincia a parlargli degli affari di ufficio, però Boian non l'ascolta. Sta cercando con gli occhi Neda, ma non la vede e si preoccupa. Neda lo sta osservando da lontano e, apposta, non si fa vedere. Tutto ciò la umilia e le causa un profondo dolore]. *L'assistente:* « Siamo abbastanza indietro nel lavoro. Il direttore si arrabbia. Stamenov approfitta della sua assenza per fare gli occhi dolci al direttore. Vuole imporre il suo progetto durante la sua assenza, compagno ». *Boian*: « Digli a questo Stamenov di non provarsi a decidere il programma in mia assenza » [la sua espressione è furiosa; il viso dell'assistente s'illumina: finalmente il suo capo è tale quale dovrebbe essere secondo lui. Ha il viso felice di un leccapiedi]. *Assistente:* « Diamine compagno. Buon viaggio! Successo! ». Il significato di queste battute affiora spesse volte, più o meno scopertamente, nel testo del film; ad esempio nel dialogo, durante il viaggio in auto, fra Neda e Boian. *N.*: « Pensi alla conferenza? ». *B.*: « Per forza. Devo presentarmi preparato bene. Rappresento il nostro paese davanti a occhi stranieri che non ti conoscono e ti considerano un selvaggio ». *N.*: « Ti sarà facile. Conosci il tedesco perfettamente ». *B.*: « Sono abituato a fare brutta figura ». *N.*: « Non ci credo. Con

cili in cui sia per aggiungere sia per togliere qualcosa l'accordo si è incrinato »[32]. Riferendosi invece a *Bialata staia* Apostol Karamitev[33], uno dei più eclettici attori bulgari, interprete del film, ha affermato di non essere in grado di dire se il film « sia opera del regista o dello scrittore o di altri »; oppure « in quale punto si veda l'intervento del regista o l'intervento dello scrittore e così via »; poiché « in questo film qualsiasi tipo di lavoro è stato eseguito con la collaborazione e il contributo di tutta la troupe »[34].
In effetti il risultato di un impegno di « équipe » è molto avvertibile in *Bialata staia*, che si può considerare un film di raro equilibrio in cui stile, linguaggio, dialogo e interpretazione si amalgamano con l'assunto contenutistico, con la tesi: tesi che investe il significato e il ruolo dell'uomo nella società (cioè in quel tipo di società che porta alla mortificazione della personalità umana e quindi al predominio dell'elemento oggettuale sull'individuo). Eppure la figura di Alexandrov, il personaggio centrale del professore interpretato da Apostol Karamitev, appare dimessa e quasi ordinaria, pur rivestendo una funzione che ha la sua importanza e il suo peso. E' evidente nelle intenzioni del film la volontà di degradare, di smitizzare il culto della personalità, visivamente espressa nel momento in cui dalla parete dello studio del rettore, un personaggio toglie il quadro con il ritratto di Stalin[35], affermando che non gli piacerebbe metterne un altro. L'Alexandrov di *Bialata staia* può considerarsi l'opposto, ad esempio, dell'uomo camusiano, il quale si trova in una posizione di negazione assoluta contro ogni forma di conciliazione sul piano umano. Ma nei due tipi d'uomo c'è evidentemente la stessa coerenza. Se consideriamo la figura di Meursault de « Lo straniero », fedele sino alla fine al sacrificio supremo grazie al quale può mantenere ed esprimere la sua dignità d'uomo, si può riconoscere nell'Alexandrov di *Bialata staia*, anche se in condizioni sociali e ambientali opposte, una analoga forza d'animo che lo rende dotato di senso di responsabilità civile, al di sopra di tutto ciò che nei rapporti sociali tende a mistificare e a ingannare. Questo personaggio rivive, isolato in una camera di ospedale, i momenti più importanti della sua vita: ora piacevoli, ora dolorosi, con battaglie fatte di vittorie e di sconfitte, in un continuo flash-back dosatissimo in cui le scene-memoria hanno la funzione di far convergere la vicenda sulla condizione attuale; una condizione che vede il personaggio emarginato, oltre che separato dal resto del mondo, in attesa della notizia sulla decisione che deve essere presa per la pubblicazione di un suo libro sulla psicologia dei sentimenti. L'alternarsi delle sequenze della giovinezza del protagonista (gli incontri occasionali con la ragazza del suo amico, l'università, il matrimonio fortuito) con quelle della maturità che entrano nel vivo della problematica più attuale (il lavoro, lo studio, la famiglia) lasciano in sospeso la vicenda fino alle ultime immagini, che danno la soluzione-chiave del film. Il libro finalmente viene pubblicato ma l'autore non c'è più; lo si vede in funzione emblematica nella sequenza finale per le strade della città quasi correndo né come vincitore né come eroe (la canzone che commenta questa scena, la stessa che si sente all'inizio, recita: « io cammino non sotto una pioggia di fiori, ma sempre avanti »). In effetti non è la figura di quest'uomo che vive ma sono le sue idee che continuano a vivere. Non a caso nei dialoghi del film è posta in forma latente,

chi? Con i tuoi compagni? ». *B.*: « Fossero tutti da noi dei veri compagni... Meglio che tu mi parli delle anfore... ».

32 Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

33 Le notizie su questo attore sono riportate nella nota 48.

34 Dall'incontro cit. alla nota 30. Il regista Metodi Andonov ha compiuto con questo film la prima esperienza cinematografica, pur avendo alle spalle un'intensa attività di teatro.

35 Si riferisce al periodo che segue il XX Congresso del PCUS.

ed a volte più esplicita, l'ostentazione di una netta presa di posizione critica nei confronti delle irresponsabili scalate ai posti direttivi, come ad esempio nella frase « sempre più in su nella carriera, non avanti ».
Quando fu decisa la realizzazione di questo film la sceneggiatura risultò rielaborata secondo un originale criterio selettivo. Infatti il racconto di Bogomil Rainov da cui fu tratto e che aveva avuto molto successo (lo stesso Rainov come si è detto partecipò alla realizzazione del film) fu oggetto di appassionate discussioni fra lettori, pubblico e critica, che convinsero gli autori del film ad operare alcune modifiche al testo originario. Secondo il parere del critico Emil Petrov tali modifiche rielaborate e poste in forma dialettica e stimolante hanno sensibilmente migliorato l'edizione cinematografica del racconto.
La perplessità dei realizzatori riguardò, una volta finito il film, più che il messaggio enunciato in maniera nuova, la questione del linguaggio. Se cioè il pubblico (non dimentichiamoci che in questo caso dobbiamo pensare ad un pubblico di massa e non di élite) fosse pronto a recepire certe innovazioni di ordine formale e di stile le quali (non perché ci siano riferimenti e attinenze precise ma solo per pura esemplificazione) richiamano, nel flash-back, *Salvatore Giuliano* di Rosi; oppure Fellini, particolarmente nella scena del circo in cui la famiglia (sola) assiste allo sketch dei clowns. Ma ciò che si temeva si è rivelato senza fondamento poiché è risultato che, in generale, il film è stato capito e abbastanza apprezzato dal pubblico bulgaro.
Se la collaborazione fra scrittore e regista si è rivelata utile e soddisfacente con *Otklonenie* e con *Bialata staia*, se cioè cinema e letteratura hanno trovato, in queste due occasioni, una forma di convivenza che, al di fuori di ogni posizione subordinata dell'una (letteratura) nei confronti dell'altro (cinema) o viceversa, ha rispettato l'autonomia delle due forme di espressione [36], tuttavia questi esempi di rinnovamento del cinema bulgaro hanno una matrice che si riallaccia ad altre esperienze recenti: quella, ad esempio, legata allo scrittore Valeri Petrov [37], la

[36] Le ragioni che determinano questa autonomia quando il cinema e la letteratura si incontrano in una condizione di « azione favorevole » (possibilità di lettura cinematografica del testo letterario, prima di tutto) sono esplicitamente formulate da Luigi Chiarini (« Film Selezione », n. 13, n. 14, sett.-dic. '62) il quale scrive fra l'altro: « ...si è proclamato, poi, che il film avrebbe sostituito o, almeno, trasformato la narrativa, costringendola ad abbandonare i vecchi schemi (soprattutto quelli del romanzo ottocentesco) di cui esso si era impadronito. Il successo di un romanzo come "Il gattopardo" prova il contrario come lo prova anche la decadenza del cinema americano che seguita ad applicare codesti schemi, convenzionalizzati, incapace di rinnovarsi da una mediocre tradizione di romanzi illustrati. I problemi che oggi si pongono alla narrativa da una parte e al film dall'altra sono del tutto indipendenti e traggono origine dagli specifici caratteri di queste due forme espressive: sono, oltretutto, diversi da paese a paese, per un complesso di motivi che non è il luogo di indagare, come risulta per esempio, tanto per il romanzo quanto per il film, dal quadro che ce ne offrono l'Italia e la Francia. La commozione estetica, attraverso la quale l'arte ci comunica con la sua particolare forza idee e sentimenti, che suscita anche un'immagine visiva evocata dalla parola, non potrà mai essere sostituita né sostituirsi a quella che ci è data dalla presenza visuale dell'immagine filmica portatrice di altri valori e di diverse suggestioni ». Da ciò si deduce, ritenuta valida questa accezione, che qualsasi discorso inteso ad approfondire questo rapporto cinema-letteratura (se rivolto ad evitare la inutile ricerca, come qualcuno ha fatto molto accademicamente, della predominanza dell'una sull'altra forma di espressione), deve necessariamente partire dai presupposti individuati dal Chiarini il quale, affermando che « i rapporti e le influenze fra queste due forme sono notevoli », continua: « Una pericolosa metodologia critica che, considerando il film narrativa, lo assimila al romanzo puntualizzando l'indagine sul contenuto e sulla significazione; la tendenza della produzione — che investe anche spiccate personalità di registi — a ricorrere con sempre maggiore frequenza agli adattamenti e alle riduzioni di romanzo; e poi, l'atteggiamento "letterario" di taluni registi di primo piano che si sforzano di piegare il linguaggio delle immagini all'espressione propria della parola spiegano il continuo pericolo di corruzione che minaccia l'autonomia espressiva del film e conseguentemente la sua stessa forza artistica ».

[37] I film per i quali Valeri Petrov ha eseguito la sceneggiatura sono (fra i principali): *Totchkka parva* (t.l.: Il primo ponte, 1956); *Na malkia ostrov; V navetcerieto* (t.l.: Alla

cui opera ha il merito di compiere il collegamento ideale fra due momenti particolari del cinema bulgaro, a partire da *Na malkia ostrov* fino alla sua più qualificante collaborazione in qualità di sceneggiatore in *Ritzar bez bronia* (t.l.: Il cavaliere senza armatura, 1966).
Questo film, che precedette di un anno *Otklonenie*, sebbene presenti alcune sfilacciature e divagazioni narrative e forse non sia stato sufficientemente assistito da una scaltrita regia, tuttavia ha il pregio di possedere virtualmente i segni che dovevano preludere ad opere migliori. L'impegno con cui nel film si affrontano alcuni temi inquietanti della società bulgara (suscettibili a generalizzarsi verso più larghi strati del consorzio civile), principalmente quello che riguarda il problema della educazione dei figli i quali non riescono a trovare nei rapporti con gli adulti un modo soddisfacente di comunicazione; il coraggio con cui si cerca di indagare sulle cause di questa preoccupante situazione (le quali sembrano essere legate ad un diffuso quanto attuale modus vivendi, che nella fattispecie si configura nell'acquisizione di un potere politico che si trasforma in consuetudine e disinteresse per la « professione », oppure nell'assumere a mito certe penetrazioni tipiche di una incipiente civiltà dei cosumi : tutto ciò costituì un fatto realmente nuovo e anche di successo [38] che non poteva non influenzare la produzione degli anni seguenti.

La trasposizione della storia più recente in problematica attuale

Il cinema bulgaro, si è detto, ha dimostrato maggiore autenticità e originalità quando ha trovato nella letteratura contemporanea le sue fonti d'ispirazione e validi veicoli di collaborazione. Però, se questo può considerarsi il migliore cinema nazionale, tuttavia la produzione degli ultimi anni, dal 1966 in poi, ha registrato alcuni segni di ripresa nell'ambito del film sul tema storico della Resistenza ad opera di due giovani registi, Veulo Radev e Gheorghi Stoianov: il primo con *Zar i gheneral* (t.l.: Il re e il generale, 1966) e con *Nai dolgata nocht* (t.l.: La notte più lunga, 1967); il secondo con *Ptitzi i hrutki* (t.l.: Uccelli e cani da caccia, 1969). Ciò che distingue queste opere è la capacità profusa dai due registi nel ricostruire con rigorosa scrupolosità gli ambienti e le circostanze di quell'epoca, quindi di tradurre in problematica attuale e con buoni risultati (specie nel caso di Stoianov con *Ptitzi i hrutki*) alcuni temi e conflitti di quel periodo.
Veulo Radev è arrivato alla regia attraverso un lungo tirocinio di operatore, e in tale veste aveva dato il meglio di sé in *Tiutiun* (t.l.: Tabacco, 1962), un film rievocativo realizzato da Nicola Korabov nel '62, a cui l'operatore dava un contributo particolarmente incisivo. In *Zar i gheneral* l'attitudine alla regia si rivela senza incertezze: le qualità del fotografo non appaiono preponderanti, ma giocano un ruolo integrativo nei confronti di una spiccata analisi psicologica dei personaggi. Il film — che vede di fronte, e in situazioni antitetiche, re Boris III e il generale Zaimov nel periodo della seconda guerra mondiale — riesce a darci una dimensione umana in un quadro di idee contrapposte determinate dalla posizione che doveva assumere la Bulgaria riguardo alla partecipazione, insieme alla Germania di Hitler, alla guerra a est. Così i personaggi, spogliati di tutto ciò che di leggendario e di mitico poteva appesantirne la personalità, riescono a caratterizzarsi proprio per la loro carica di sincera umanità.
Questo rifuggire da ogni sicumera con l'intento di approfondire dimessamente i

vigilia, 1959), in collaborazione con Orlin Vassilev; *Parvi urok* (t.l.: Prima lezione, 1960); *Slanzeto i siankata*, 1962; *Ritzar bez bronia*, 1966.

[38] Il film *Ritzar bez bronia* ha avuto due importanti premi a Festival internazionali: nel '66 a Venezia, nel '67 a Mosca.

rapporti fra gli uomini in un lavoro di ricerca psicologica, Veulo Radev lo ripropone in *Nai dolgata nocht*, dove l'introspezione è condotta su vari tipi di personaggi che, durante un viaggio in treno che dura tutta la notte, reagiscono in modi diversi di fronte ad una particolare circostanza: il trovarsi vicini ad un prigioniero di guerra inglese, evaso e salito clandestinamente sul treno. A parte alcuni cedimenti narrativi, anche questo film, che per la tessitura del racconto richiama da vicino *Stagecoach* (Ombre rosse) di Ford, ha il pregio di attualizzare una vicenda del passato con un procedimento che alla fine si risolve in stile[39].
Se tali film, sebbene di argomento storico, si avvicinano al presente per mezzo della trasposizione dell'interiorità dell'uomo, con *Ptitzi i hrutki* di Gheorghi Stoianov[40] questo processo si compie in un contesto più ampio della condizione umana. Il valore attuale del racconto — che rievoca la persecuzione di giovani antifascisti all'inizio della seconda guerra mondiale — sta proprio nel contrapporre due generazioni: una che rappresenta la società ufficializzata che detiene il potere, l'altra che esprime e porta in sé la protesta, un modo nuovo di pensare e di agire (ed è interessante notare che anche gli autori del film, il giovane Stoianov e lo sceneggiatore Vassil Akyov, eroe della Resistenza, rappresentano rispettivamente due diverse generazioni). Attraverso una vicenda pretestuosamente ma diligentemente storica il regista coglie dunque l'occasione per mettere in evidenza l'eterno contrasto, presente in ogni epoca, fra la vecchia generazione e quella nuova. La dialettica latente nel film — oltre a quella più esplicita e assiomatica — si intuisce in una serie di notazioni gestuali, mimiche, di costume, di ambiente, nelle quali si intravvedono riferimenti ad un presente più vivo e scottante. L'osservazione forse va al di là delle reali intenzioni degli autori, tuttavia può essere recepita con legittimità da chi viva oggi più brutalmente tale scontro, anche in termini politici. Ciò significa che il film sa cogliere una vitalità proveniente dall'esterno, cioè istanze non circoscritte ad un fatto isolato e locale ma coinvolgenti sistemi sociali allogeni di vario tipo e origine.

Il cinema strumento di promozione culturale. Il divismo « contenuto »

A parte i valori intrinseci di film più o meno « difficili », sappiamo tutti che il racconto tradizionale — canonizzato con un inizio e una fine secondo la meticolosa osservanza delle regole dell'unità dell'azione e della consecutio temporum — è per molta parte del pubblico il più piacevole, anche perché implica un minore sforzo di assimilazione. D'altra parte non possono essere lasciati intentati nuovi modi di espressione, anche se è discutibile s ipossa arrivare — come in *Bialata staia* — agli eccessi di un piacere quasi soltanto personale della forma o allo sperimentalismo esasperato per la soddisfazione di pochi eletti. Certo la strada da seguire è questa: nuovi temi determinano nuovi linguaggi, nuove idee generano nuovi metodi di comunicazione. Così la questione finisce per investire un discorso che non rimane limitato alla particolare opera cinematografica, ma riguarda tutta una metodologia di elaborazione e diffusione del prodotto artistico e in definitiva la politica culturale: quindi la misura con cui la cultura esercita il suo ruolo di avanguardia, la sua responsabilità, la sua autonomia nonché la sua posizione fra le masse e l'azione politica. E' un compito difficile e molto impegnativo quello che spetta alla sovrastruttura culturale nei confronti della struttura di base, nei casi in cui le relazioni umane di comunicazione stanno in un rapporto come quello

[39] Radev ha diretto da poco *Cernite angheli* (t.l.: Gli angeli neri, 1970), un film ispirato ai fatti della Resistenza. Ancora una volta Veulo Radev dimostra una singolare sensibilità e preferenza verso questo genere di film.

[40] Attualmente sta realizzando un film a carattere storico e antimilitarista che si intitola *Il caso Penlev*, in tre parti.

esistente in Bulgaria; un compito che comporta cospicue responsabilità della prima — che in teoria dovrebbe considerarsi emanazione di una base reale — sulla educazione intellettuale della seconda. In una società come quella bulgara l'insieme delle proposte che provengono dall'iniziativa verticistica e che mirano all'attuazione dei princìpi strettamente legati alla « teoria dialettica della realtà » sembrano cercare in effetti la migliore forma di attuazione nell'ambito dell'attività culturale in genere.

Per quanto riguarda il cinema, si può dire che una volta affidato a questo strumento di divulgazione delle idee una funzione di educazione culturale e di espressione artistica a livello popolare, ovviamente non diventa né possibile né plausibile un tipo di cinema che non sia in grado di essere capito dal pubblico più vasto il quale non può, proprio per i presupposti di partenza, riconoscersi del tutto estraneo a tale mezzo di comunicazione.

Questa situazione — che giustifica il postulato marxiano secondo cui l'uomo nel processo della vita sociale ha la funzione di elemento attivo e condizionante — è legata alla genesi storica dell'arte la quale riveste caratteristiche e funzioni particolari a seconda del tipo di società in cui nasce e si sviluppa. Così la critica (cinematografica nel nostro caso) viene investita direttamente, come mezzo (fra gli altri) di educazione nei confronti della spettatore: educazione sui valori e sulle tecniche sempre più nuove, non per una funzione di guida tipicamente aristocratica (non è *tollerabile* che un film riscuota i pieni consensi dei teorici magari per qualità di forma e di stile e risulti, allo stesso tempo, incomprensibile al pubblico), ma per investire le cause che hanno determinato l'insoddisfazione e la delusione di questo pubblico. Senza trascurare una funzione di conciliazione, oltre che di stimolo, in due direzioni: nei confronti dello spettatore, da guidare verso una sempre maggiore maturità, e nei confronti dei realizzatori di certe opere, come dire, troppo all'avanguardia, da contenere e anche da indirizzare.

In effetti, se si considerano la pubblicistica cinematografica bulgara e le iniziative intraprese, sembra che il lavoro si esplichi in tale direzione. Dato per scontato che, come dappertutto, la frattura nei confronti di un film tra l'apprezzamento del pubblico e quello della critica è inevitabile e che il conflitto delle opinioni si rivela fatale nel campo dell'arte, è necessario tener presente che se un film risulta di difficile comprensione, ciò è dovuto evidentemente al fatto che il gusto del pubblico (per rimanere nell'ambito del fenomeno contingente e ristretto) è stato educato sulla base di opere precedenti che nel loro insieme hanno appunto contenuto tale livello su valori bassi. La critica cinematografica si trova così ad agire in una condizione di dualità: da una parte stimolare il livello e la qualità della produzione assolvendo al ruolo che la vede sulle posizioni più avanzate della cultura, dall'altra evitare una irreparabile frattura fra il prodotto e il suo fruitore. Questa assunzione di precise responsabilità culturali e civili — che comporta un impegnativo lavoro di approfondimento psicologico, sociologico, politico e di costume, e che investe il metodo — è forse il dato distintivo più rilevante della critica cinematografica in Bulgaria (anche nei confronti di quella italiana, troppo spesso chiusa entro i limiti del suo mondo ristretto ed incomunicante verso una larga parte del prodotto cinematografico).

Oltre al lavoro teorico di diffusione delle idee e di provocazione e animazione dialettica, viene esplicata dalla critica cinematografica bulgara anche un'attività di milizia concreta e pratica. E ciò in virtù di adeguate infrastrutture, efficienti anche in ogni piccolo centro, che consentono un proficuo lavoro nei confronti di un pubblico vasto ed eterogeneo. La distribuzione dei nuovi film in Bulgaria è effettuata in maniera tale che la proiezione possa avvenire tanto a Sofia quanto, contemporaneamente o quasi, a Breniza o Avreni (per fare l'esempio di due piccoli villaggi lontani dalla capitale); perciò il contatto fra il critico, i realizzatori del film e il pubblico acquista un carattere più generalizzato, e quindi più efficace che altrove. Questa mobilitazione che vede come interlocutori il critico e il pub-

blico avviene principalmente per iniziativa della Cineteca Nazionale la quale, in modo continuativo, organizza in ogni centro dotato di una sala di proiezione [41] e nei cine-club [42] cicli di film retrospettivi secondo particolari criteri selettivi. In occasione della presentazione al pubblico dei film nuovi e quando avvengono questi dibattiti con i cineasti spesso sono presenti anche gli interpreti del film, per ragioni di carattere eminentemente informativo e formativo, nei rapporti fra interlocutori così particolari: l'attore cioè da una parte, lo spettatore dall'altra. Il « divismo » ha infatti una rilevanza assai moderata e limitata alla naturale dose di *magnetismo* che l'attore è capace di trasmettere al pubblico. E' cosa certa che questo fenomeno non è affatto incoraggiato; anzi viene, in varie forme, smitizzato e contenuto il più possibile. E con buoni risultati, dal momento che in Bulgaria non sussistono ragioni prepotenti di carattere commerciale e dal momento che la pubblicistica più frivola, come invece accade in altri paesi, non dà spazio alle storie banali o fantastiche della vita privata di attori e attrici. E' vero che, in un certo senso, il « divismo » in generale è un fenomeno che va attenuandosi dappertutto; ma in Bulgaria — dove non si è conosciuto un tipo di divismo cinematografico nazionale — è rimasto da sempre entro i limiti di un fatto onirico superficiale, e non, come vuole la regola, acuto e degenerativo. Non solo, ma la distanza, quanto a notorietà, fra un attore e l'altro, vale a dire l'aspetto relativistico del fenomeno, non assume mai valori rilevanti. Così la delicata Nevena Kokanova [43], la deliziosa Dorothea Tontceva [44], attrici di grande talento, sono più o meno sullo stesso piano, in fatto di popolarità, con altre attrici meno presenti sullo schermo ma ugualmente dotate, come Maia Dragomanska [45], Elena Rainova [46], Ani Bakalova [47].

41 Al cinematografo Eisenstein di Sofia si proiettano a ciclo continuativo i film forniti dalla Cineteca Nazionale.

42 I cine-club, oltre a svolgere una funzione culturale e di divulgazione cinematografica, sviluppano una importante attività operativa sul piano realizzativo. Essendo dotati anche di attrezzatura per riprese (per lo più di camere a 35 mm. già in dotazione agli Studi di documentazione), i numerosi cine-club, presenti un po' dappertutto, effettuano un lavoro di produzione cinematografica che, fra l'altro, comprende documentazioni di cronaca e attualità le quali, inviate a Sofia, vengono utilizzate per i telegiornali ed altre trasmissioni televisive.

43 « Nevena Kokanova (nata il 12 dicembre 1938) ha cominciato come attrice di teatro lavorando al Teatro Nazionale Satirico in Sofia. Nel 1956 debuttò nel cinema (in un piccolo ruolo nel film *Dve pobedi* [t.l.: Due successi di Borislav Scharaliev) ». E' considerata « una delle più popolari attrici del cinema bulgaro » (da « Kinoslovari » - Cinedizionario, I vol., Ediz. Enciclopedia Sovietica, Mosca 1966). Ella è apparsa nei seguenti film: in *Godini za liubov* (t.l.: Anni d'amore, 1957) (Emma); in *Vitixa vecter* (t.l.: Per una sera tranquilla, 1960) (Bika); in *Badi sciastliva, Anna!* (t.l.: Sarai felice, Anna!, 1961) (Anna); in *Tiutiun* (t.l.: Tabaco 1962) (Irina); *Srednochtna srechta* (t.l.: Incontro a mezzanotte, 1963); in *Inspectorat i noscta* (t.l.: L'ispettore e la notte, 1963) (Gianna); in *Kradetzat na praskovi* (Irina); in *Karambol* (t.l.: Carambola, 1966) (Anna); in *Nai dalgata nocht* (la dottoressa); in *S dah na bademi* (t.l.: Odore d'amanti, 1967) (Gerda); in *Otklonenie* (Neda); in *Opassen polet* (t.l.: Volo pericoloso, 1968) (Dr. Belceva); in *Tango*, 1968 (Katia Navadieva); in *Galileo Galilei*, 1968 (Marina); in *Muze v komandirofka* (t.l.: Uomini in trasferta, 1969) (Dance).

44 Dorothea Tontceva ha ricoperto il ruolo di protagonista nei seguenti film: *S dah na bademi; Produktor* (t.l.: Il procuratore, 1968); *Scibil; Bialata staia; Gospodin nikoi* (t.l.: Signor Nessuno, 1969); *Esopo*, 1969.

45 Filmografia essenziale di Maia Dragomanska: *Natchaloto na edna vakantzia* (t.l.: Inizio d'una vacanza, 1966); *Galileo Galilei*; *Plitsi e hrutki*; *Neveto na Veleka* (t.l.: Il cielo di Veleka, 1968); *Malki taini* (t.l.: Piccolo segreto, 1969).

46 Filmografia essenziale di Elena Rainova: *Nespokoen dom* (t.l.: Vicissitudini familiari, 1965); *Karambol; Chovekat v sianka* (t.l.: L'uomo nell'ombra, 1967); *Bialata staia.*

47 Filmografia essenziale di Ani Bakalova: *Na kraia na liatoto* (t.l.: Alla fine dell'estate,

Così come gli eclettici Apostol Karamitev[48], Gheorghi Gheorghiev[49], Gheorghi Kolajantcev[50], Grigor Vachkov[51], rispetto a Kostantin Kozev[52], Naum Schopov[53], Ivan Andonov[54] e ad altri ancora.
Il sociologo Francesco Alberoni nel libro « L'élite senza potere »[55], in cui esamina il fenomeno del divismo, giunge a formulare interessanti e convincenti opinioni. In particolare una è molto esplicativa e aderente ai termini del nostro discorso, quando afferma che i divi « appaiono frequentemente ricchi e avidi, impudichi e capricciosi, dissoluti e indifferenti alle regole morali che valgono entro la comunità generale, preoccupati di fare denaro e ambiziosi. Nella società moderna, assai profondamente permeata dai valori della uguaglianza e delle ricompense secondo il merito, in cui le classi lavoratrici difendono il valore del lavoro contro il facile guadagno e lo spreco, costoro testimoniano la disuguaglianza, lo speco e

1967); *Po trotoara* (t.l.: Sul marciapiede, 1967).
A questo gruppo di attrici ricordate se ne potrebbero aggiungere altre come Giorgette Tciakirova, originale temperamento particolarmente dotato per parti di commedia, che ha interpretato, fra l'altro, *Cronika na liustvata* (t.l.: Cronaca dei sentimenti, 1962); *Tchernata reka* (t.l.: Il fiume nero, 1964); *Gibelta na Alexander Veliki* (t.l.: La sorte funesta di Alessandro il Grande, 1967); *Muze v komandirofka.*

[48] Apostol Karamitev (nato il 17 ottobre 1923) nel '47 finì la scuola al Teatro di Stato e iniziò a lavorare al « Teatro Nazionale » di Sofia. La sua carriera comincia quando il cinema bulgaro del dopoguerra realizza i primi film. È l'attore bulgaro che ha all'attivo il maggior numero di interpretazioni. La sua filmografia più importante è: *Utro nad rodinata; Nascia zemia* (t.l.: Nostra terra, 1953); *Guercite na Scipka* (t.l.: Gli eroi di Scipka, 1955); *Tova se slotci na ulitzata* (t.l.: Ciò che è passato per la strada, 1956); *Legenda za liubovta* (t.l.: Leggenda d'amore, 1957); *Aiduchka kletva* (t.l.: Il giuramento dei ribelli, 1958); *Lubimetz n. 13* (t.l.: Favorito n. 13, 1958); *Patiat minava prez Belovir* (t.l.: La strada passa per Belovir, 1960); *Nochta srechtu* (t.l.: La veglia del 13, 1961); *Dvama pod neveto* (t.l.: In due sotto il cielo, 1962); *Spezialist po vsitcko* (t.l.: Specialista in tutto, 1962); *Ritzar bez bronia; Zhiv e toy; Bialata staia; Malki taini.*

[49] Gheorghi Gheorghiev (nato il 4 ottobre 1926). Nel '53 finiti gli studi di attore inizia a lavorare al Teatro Nazionale « Ivan Vazov » di Sofia. Ha cominciato la sua carriera di attore cinematografico insieme ad A. Karamitev. I più importanti film a cui ha partecipato sono: *Utro nad rodinata*; *Nascia zemia*; *Granitzata* (t.l.: La frontiera, 1954); *Nespokoene pat* (t.l.: Un uomo deciso, 1955); *Zakonat na moreto* (t.l.: La legge del mare, 1958); *Parvi urok; A biame mladi; Nochta srechtu; Stramnata pateka* (t.l.: Il sentiero erto, 1961); *Zlatniat zab* (t.l.: Il dente d'oro, 1962); *Tchernata reka; Mejdu dvamata* (t.l.: Fra le due, 1966); *Aerostat* (t.l.: L'aerostato, 1967); *Nai dolgata nocht*; *S dah bademi*; *Prokurorat*; *Neveto na Veleka*; *Trugni na put* (t.l.: Il cammino, 1968); *Osmiat* (t.l.: L'ottavo, 1969).

[50] Filmografia essenziale di Gheorghi Kolajantcev: *Parvi urok; Spezialist po vsitcko; Zlatniat zab*; *Neveroiatna istoria* (t.l.: Storia inverosimile, 1964); *Valtcitzata* (t.l.: La lupa, 1965); *Nai dolgata nocht*; *Neveto na Veleka*; *Esopo.*

[51] Filmografia essenziale di Grigor Vachkov: *Verigata* (t.l.: La catena, 1964); *Starinnata moneta* (t.l.: La moneta antica 1965); *Gibelta na Alexander Veliki; Tango; Bialata staia.*

[52] Filmografia essenziale di Konstantin Kozev: *Na malkia ostrov*; *Parvi urok*; *Aerostat*; *Svedski krale* (t.l.: Il re di Svezia, 1968); *Il caso Penlev* (t.l., 1968); *Bialata staia; Ptitzi i hrutki.*

[53] Filmografia essenziale di Naum Schopov: *Do grada e blizo* (t.l.: La città non è lontana, 1965); *Valtcitzata*; *Tzar i gheneral*; *Ako ne ide vlak* (t.l.: Se il treno non arriva più, 1967); *Il caso Penlev* (t.l.).

[54] Filmografia essenziale di Ivan Andonov: *Na malkia ostrov*; *Nochta srechtu*; *Anketa* (t.l.: Inchiesta, 1963); *Priklutcenie v polunocht* (t.l.: Avventura a mezzanotte, 1964); *Otklonenie*; *Muze v komandirofka.*
Inoltre dal 1963 Ivan Andonov alterna la sua attività di attore con quella di regista in film di animazione.

[55] Ediz. « Vita e pensiero », Milano, 1963.

l'irresponsabilità politica ». Quando — afferma Apostol Karamitev[56] — un attore bulgaro riesce ad imporsi all'attenzione del pubblico, ciò avviene esclusivamente per le proprie autentiche capacità; se questo attore, che ha di solito origini teatrali[57], ottiene anche successo nel cinema, la cosa non è da imputare a ragioni diverse od esterne, per esempio a un espediente pubblicitario o commerciale che collochi di punto in bianco l'attore sotto i riflettori del teatro di posa. Semmai — come afferma Gheorghi Gheorghiev[58] — è attraverso una serie di esperienze e di prove, condotte insieme al regista e agli altri collaboratori, che l'attore si trasforma e si educa fino al punto da riuscire a ottenere in cinema gli stessi risultati già conseguiti in teatro.

Un tipico esempio che riguarda l'utilizzazione cioè la presenza funzionale e non strumentale dell'attore nel film, è quello del giovanissimo Olegh Kovacev[59] il quale partecipò con successo ad alcuni film di qualche anno fa, in parti di ragazzo. Oggi, nonostante possa considerarsi uno dei più popolari attori bulgari, non lo si vede più sugli schermi, mentre egli continua ad approfondire la sua esperienza e le sue nozioni frequentando la scuola di recitazione di Sofia. La fisionomia e la tipicità dell'infanzia hanno fatto il loro tempo, e d'altra parte la sua figura di giovane più maturo non ha trovato ancora l'occasione di una parte che gli sia fisicamente confacente. La notorietà di Kovacev non è stata *sufficente* a determinare il suo impiego indiscriminato e standardizzato in film che mantenessero fissa la tipologia dell'attore. Con questo non si vuole negare che talvolta si costruiscano dei film sulla misura di un particolare interprete, vale a dire che ci si rifaccia a un modello con una sua fisionomia ed un preciso carattere. Uno dei casi più evidenti è quello di Gheorghi Gheorghiev al quale, per ragioni biotipologiche, sembra siano congeniali i personaggi eroici, risolutivi (egli stesso ha dichiarato[60] con una certa ironia di avere « una debolezza per la forza »): così può avvenire — come in effetti è avvenuto — che l'attore rivesta un ruolo particolare sulla base di questa sua caratteristica. E non solo per andare incontro al mero gusto del pubblico — dal momento che certe esigenze consumistiche non sussistono — ma per rendere più leggibile il significato del messaggio che si vuol comunicare. Ricordiamo *Osmiat* (t.l.: L'ottavo, 1969) realizzato da Zacco Heskia in cui Gheorghiev interpreta un ruolo di comandante partigiano. Il film — che per le scene di violenza e i continui colpi di scena ci riporta ad una narrazione quasi di tipo « Western » — presenta appunto il personaggio-attore al centro di ogni azione in cui coraggio ed eroismo costituiscano gli elementi di massimo richiamo.

Il film come elaborato collettivo

Dopo una produzione meramente celebrativa rivolta ad esaltare sia le lotte di indipendenza contro la dominazione dei turchi sia la vittoria sul fascismo con la rivoluzione del '44; esaurito il periodo del culto della personalità caratterizzato dallo schematismo e dal dogmatismo, il cinema bulgaro riesce finalmente, dopo il Plenum del '56, ad imboccare una nuova strada. E' ad opera dello scrittore-sceneggiatore Valeri Petrov con *Na malkia ostrov* per la regia di Ranghel Valcianov,

[56] Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

[57] Quasi tutti gli attori lavorano regolarmente in teatro, dove ricevono uno stipendio mensile. Per il cinema si stabiliscono invece, di volta in volta, contratti separati.

[58] Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

[59] La sua interpretazione più importante è quella del film *Ritzar bez browia*, nel ruolo del personaggio principale.

[60] Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

che si compie il primo rinnovamento la cui massima espressione si verifica tre anni dopo con il film *A biame mladi*: prima pietra miliare di un cinema autenticamente nazionale.
Bisogna aspettare fino al '66 perché si possa cominciare a parlare di nuovi indirizzi e di nuove svolte: quando cioè appare il primo film di impegno sociale ispirato ad una tematica attuale e, in un certo senso, genuinamente realistica. Si tratta *di Ritzar bez bronia* di Borislav Sciaralev. E' ancora Valeri Petrov il quale, firmando la sceneggiatura e stabilendo il collegamento fra i primi due momenti storici del cinema bulgaro, decreta nel momento il ruolo di primo piano e il peso dello scrittore nel lavoro di elaborazione e realizzazione dell'opera cinematografica.

Nel 1967 la poetessa Blaga Dimitrova appare nel cast di *Otklonenie.* L'entusiasmante incontro tra la sceneggiatrice ed uno dei registi del film, Todor Stoianov, e il lavoro condotto in sincronia e in rapporto aperto di collaborazione[61] testimoniano, come presupposto iniziale, la validità e la serietà dell'assunto. Ne esce un film che amplia e approfondisce il procedimento timidamente iniziato in *Ritzar bez bronia*, e che segna il definitivo passaggio da un metodo il quale attualizzava con l'introspezione psicologica sull'uomo i conflitti di un'epoca passata a quello che vede ora quest'uomo trasferito direttamente in una problematica del presente come un personaggio non più emblematico ma vivo e reale. Un film che, nell'ambito di un giudizio sulla migliore produzione cinematografica bulgara, testimonia una raggiunta maturità. *Bialata staia*, di più recente realizzazione, continua il discorso sullo stesso piano contenutistico ma ad un livello superiore dal punto di vista del linguaggio e dello stile. Con un regista, Metodi Andonov, alla sua prima esperienza cinematografica (dopo quella teatrale), e con l'intervento dello scrittore Bogomil Rainov nella stesura della sceneggiatura, il film dimostra, al di fuori di ogni sospetto di casualità, di essere in grado di suggerire al cinema bulgaro una strada che valorizza il lavoro culturale di massa secondo una metodologia — che è prassi — la quale cerca di mettere gli uomini, ognuno con il proprio fine, artisti e non, ad operare in varie direzioni, con le debite ripercussioni nel mondo esteriore. Del resto la sequenza finale di *Bialata staia* non ammette equivoci, sul modo in cui, come si è cercato di chiarire, viene concepito il prodotto artistico e il suo creatore: la conclusione è univoca e stabilisce chiaramente che alla fine non esistono scrittori o attori, ma *uomini* che, fra l'altro, scrivono o recitano.

Il documentario e l'approfondimento critico della realtà

Il « documentario » di solito è considerato un genere minore se non dal punto di vista espressivo, certamente sul piano commerciale. Quando il cinema è dominato dalla legge del profitto, il documentario (almeno quello di qualità) non può emergere per occupare il posto e il ruolo che gli competono come mezzo di comunicazione. In Bulgaria, dove il cinema è coordinato dallo Stato, si verificano condizioni favorevoli per questo « genere minore » che in pratica, per la vastità delle sue dimensioni, diventa il settore di maggior peso ed importanza. Così il documentario riacquista e riguadagna le sue prerogative per svolgere un compito che, con una efficace diffusione, arriva ad investire molteplici campi della conoscenza umana: dalla didattica alla cronaca, dalla cultura alle scienze e così via. Scrive Kristo Gorov[62], in una nota riassuntiva sull'attività del documentario durante gli ultimi venticinque anni, che « la data di nascita del documentario bulgaro si può situare nel 1909; ma tutto ciò che è stato realizzato prima del 9 set-

[61] Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

[62] Kristo Gorov è redattore capo dello Studio dei film di documentazione.

tembre 1944 non rappresenta che semplice informazione documentaria senza valore artistico ». Principalmente si trattava di una produzione di attualità filmate — a parte alcuni documentari di carattere turistico —, che più tardi fu affidata ad un apposito studio cinematografico, il « Balgarsko Delo »[63]. « Avendo subìto — continua Gorov — l'influenza eccezionalmente positiva del documentario sovietico, la produzione dei cortometraggi riflette, con una genuina passione giornalistica, gli avvenimenti quotidiani e i cambiamenti sopraggiunti nella nostra esistenza. Lo sviluppo della nostra economia, le trasformazioni che essa ha subìto e per le quali la Bulgaria, da Paese agricolo arretrato come era nel passato, è diventata uno Stato forte di un'industria e di un'agricoltura nettamente sviluppate, lo slancio manifestato nella vita sociale e culturale, tutto questo ha determinato le tendenze dei temi trattati nei film documentari. Profondamente realista, fedele alle tradizioni della cultura e dell'arte nazionale bulgara, il documentario ha caratterizzato i tratti di una cronaca emozionante del nostro tempo, registrando tutti i fatti e gli avvenimenti cari al nostro popolo, facendo rivivere, con uno stile giornalistico personale, i documenti d'importanza vitale, gli avvenimenti del passato e del presente ».

Oggi il settore dei documentari occupa una posizione rilevante nella cinematografia bulgara. Basta pensare al lavoro degli ultimi venticinque anni per rendersi conto del ruolo che si è voluto attribuire a questo mezzo di comunicazione: un ruolo che, nell'ambito di una strategia rivolta all'emancipazione del pubblico, ha ricoperto una funzione di primo piano fra le attività culturali, artistiche, di informazione e di volgarizzazione scientifica.

Le strutture attraverso le quali si esplica questa attività fanno capo a due sezioni principali e cioè allo « Studia za ronikalni i dokumentalni film » (t.l.: Studio di Cronaca e Documentazione) che realizza anche i « Kinojurnal » (cinegiornali), e allo « Studia nauchno-populiarni filmov » (t.l.: Studio di volgarizzazione scientifica). I due hanno sede in Sofia. In questi centri di produzione, provvisti di adeguata attrezzatura tecnica[64] per la ripresa, il montaggio e la proiezione (lo sviluppo e la stampa della pellicola, il montaggio del negativo, la sonorizzazione e il missaggio vengono effettuati negli studi e nei laboratori del Kinozenter), il documentario nasce e si elabora nell'ambito dei vari gruppi di lavoro. L'idea iniziale, che il più delle volte viene proposta dal regista, passa al giudizio di una commissione d'arte (presso a poco come avviene per i film a lungometraggio). Una volta approvata, diventa oggetto di una più ampia elaborazione alla quale partecipa spesso anche il redattore dello Studio, e nel corso della quale si affrontano il piano economico, l'assegnazione degli incarichi e il programma di lavorazione. Prima di procedere alla stampa definitiva delle copie il film viene visionato dal gruppo redazionale, che comprende, oltre al direttore dello Studio, anche registi, redattori e operatori che lavorano nello Studio. In questa sede si apre una discussione sul film a cui partecipano anche i realizzatori, e che ha lo scopo di chiarire eventuali difetti e lacune dovute a discordanze, anche di stile, fra la fase preparatoria (sceneggiatura) e la fase realizzativa. Stampata la prima copia avviene la proiezione definitiva a cui assistono, oltre al gruppo che ha lavorato nel film o altri membri dello Studio, i componenti della Commissione d'Arte. In questa occasione, dove tutti possono dare un proprio giudizio, viene decisa l'assegnazione di categoria al film, dalla prima alla terza, assegnazione molto importante in quanto consente una attribuzione sia di merito che di premio in danaro.

La nascita del documentario bulgaro è da riferire più o meno all'epoca delle prime realizzazioni di film a lungometraggio dei quali fino al 1944, come si è

[63] Lo Studio « Balgarsko Delo » fu costituito nel 1939, e più che altro svolse la sua attività durante l'ultimo conflitto mondiale.

[64] Il formato di uso corrente è il 35 mm. L'attrezzatura è costituita, in massima parte, da cineprese Arriflex e Convas, da moviole Prevost, da registratori Nagra e Huer.

accennato, segue parallelamente la sorte. Ma è proprio in questo periodo che « si può assistere ad un esordio particolare delle attualità filmate sui memorabili avvenimenti politici e sociali. In queste documentazioni si può vedere l'accoglienza riservata al distaccamento dei partigiani "Kotcho Tchestimenski" e al suo comandante Alexandr Ivanov-Tchapai in Belovo (operatori Parlapanov e Valcev); l'accoglienza dei partigiani del distaccamento "Gheorghi Benkovski" in Panagurichtè e Streltcha (operatori Juritzine e Petrov); l'entrata della quarta brigata dei partigiani a Sofia (operatori Holiotcev, Kristov e Petrov); le cronache di Grejov, Kissiov, Bakardjiev e di molti operatori sovietici sulle famose giornate precedenti il 9 settembre 1944. Un anno più tardi, fra tanti film si distingue il mediometraggio *La Bulgaria*, opera di un gruppo bulgaro-sovietico. Il commento parlato è di Ilja Ehrenburg » [65].

Il film di documentazione inizia così la sua nuova stagione con un gruppo di appassionati cineasti alcuni dei quali, più tardi, passeranno al lungometraggio. E' il caso di Kakari Jandov che nel '47 realizzò *Hora sred oblazite* (t.l.: Uomini e nuvole) a cui fu attribuito il primo premio dei cortometraggi alla Mostra di Venezia; e che nel '51 realizzò il lungometraggio *Trevoga* collocandosi fra i registi (oggi ormai i più anziani) professionalmente meglio qualificati. Poi il documentario ha seguito varie direzioni. I temi rivoluzionari e le lotte per la libertà ne hanno costituito il motivo costante, con un compito di educazione e di informazione storico-politica soprattutto rivolto al pubblico dei giovani [66]. Ma con l'inserimento di nuove leve si è via via manifestata una conseguente nuova tendenza nell'insieme della produzione: quella che vede il documentario impegnato nei problemi di attualità che caratterizzano la nostra epoca, non solamente su contingenze autoctone ma anche su avvenimenti di interesse internazionale. Così, se il cortometraggio *Zigani* di Gheorghi Alurkov [67] indaga con poesia (come è ben capace di fare questo autore) e nello stesso tempo con forte realismo nel mondo degli tzigani e quindi nel problema del loro inserimento nella nuova società bulgara; il film *Prasnik na nadesdata* (t.l.: La festa della speranza) di Kristo Ganev e Kristo Kovacev, realizzato come il primo tra il '62 e il '63, apre con impegno insolito e con maggiore efficacia di altri un discorso originale intorno ad una problematica che fa partecipare lo spettatore ad avvenimenti che interessano l'uomo in un contesto di più ampia portata. E' un film diviso in quattro parti, e ognuna è dedicata ad uno dei primi quattro giorni (dal 1° al 4 luglio 1962) dell'indipendenza nazionale dell'Algeria.

Nell'anno 1967, su circa 60 film appena una decina sono di argomento storico-politico e più che altro sono opera degli anziani Juri Arnaudov, Jordan Velichkov, Gheorghi Janev, specialisti in questo settore [68]; tre sono di argomento turistico;

[65] MARIA RATCEVA, *op. cit.*

[66] I documentari più significativi sulle lotte rivoluzionarie del popolo bulgaro possono considerarsi: *Giorgio Dimitrov* e *Traithco Kostov* di Y. Velitchkov; *Quelli d'Anton Ivanov* di R. Grigorov; *Il processo* e *Quelli del distaccamento Tchavdar* di N. Belogorski; *Nostro Ottobre* di B. Entchev e E. Popova; *Dni* (t.l.: I giorni) di Y. Stoianov; *Il battaglione, Kristo Botev* e *Anton Ivanov* di T. Pojarliev; *L'insurrezione dei soldati* e *Incontri* di G. Yanev; *Tanka di P. Naidenova; Lili Karastoianova* di D. Vinarova; *La strada dell'immortalità* di K. Guliachki; *Non ci sei che tu, Jane!* di G. Alunkov; *Ilinden* di S. Haritonov.

[67] Gheorghi Alurkov, che attualmente lavora allo Studio « Kinokronika » di Sofia, ha diretto nel 1964 anche un lungometraggio. Si tratta di *Konnikat* (t.l.: Il cavaliere) per la sceneggiatura di Lubin Lolov (in collaborazione con lo stesso Alurkov); fotografia di Mladen Kolev; musica di Petre Stupel; scenografia di Moni Aladscem; interpreti: Stefan Iliev (Simo), Sonia Marcova (Kalina), Kliment Detcev (Bano), Methodi Tanev (il presidente della cooperativa), Naichko Petrov (Banov), Janusch Alurkov (Hinko) ed altri.

[68] Di questo argomento sono stati realizzati nel 1967 i seguenti film: *Un popolo e la nascita della ribellione* di Juri Arnaudov [i cinque secoli di giogo ottomanno hanno rafforzato la volontà di lotta del popolo bulgaro per la conquista dell'indipendenza nazio-

6 storico-culturali (ad esempio su Clement d'Ochrid con la sceneggiatura dell'esperto Tzvetan Borisov; sul Monastero di Rila, ecc.); 5 sull'arte (ad esempio su due famosi violinisti bulgari, sugli artisti lirici del teatro nazionale di Razgrad); 5 sulla natura e sulla scienza fra cui anche il famoso *Ot edno do osem* (t.l.: Dalle una alle otto-alcoolici) di Kristo Kovacev, interessante anche come indagine sociologica. Gli altri, inseriti nelle categorie « industria, costruzioni e agricoltura », « sull'infanzia e sull'adolescenza », « di reportage all'estero » (in tutto 26 film), comprendono molti documentari i cui autori non si limitano ad osservare ed a trascrivere meccanicamente le immagini e i fatti che si presentano davanti alla camera ma approfondiscono criticamente la realtà diventandone essi stessi interpreti. Ed è proprio con l'anno '67 che inizia per il documentario bulgaro il periodo delle maggiori affermazioni.

L'indirizzo di carattere generale nel documentario è dunque quello che vede prevalere il contenuto in funzione dialettica; vale a dire la sostanza intrinseca più che la pretesa di ordine esteriore e formale. L'idea di un documentario parte prima di tutto da una esigenza di ordine « enunciativo », dalla necessità di una tesi da svolgere. La scelta prioritaria del tema sul linguaggio, se da una parte riesce a rintracciare e ad estrarre da qualsiasi soggetto (ed oggetto) — anche in apparenza esteriormente spettacolare come ad esempio quello folkloristico [69] — la sostanza e l'origine sociale di quel fatto, dall'altra determina una discontinua corrispondenza, a livello dei valori, per quanto riguarda lo stile: il quale spesso si riduce a procedimento tecnico, anche se di ineccepibile qualità professionale.

Così, una volta stabilite le funzioni e le finalità del film documentario, che in un Paese a cinematografia statalizzata sembrano essere di educazione e di promozione culturale [70], la scelta del linguaggio diventa un fatto consequenziale che riguarda la personalità e la sensibilità del regista, nel quale devono evidentemente

nale]; *Dove?* di Veselina Gherinska [rievocazione dell'epoca precedente la liberazione della Bulgaria nel 1878, l'epoca del ritorno di D. Blagoev in Bulgaria e dell'inizio delle lotte contro l'ideologia borghese]; *Il testamento di Dimitrov* di Rumen Grigorov [attraverso materiale di repertorio gli autori del film fanno rivivere la figura di Giorgio Dimitrov, il grande rivoluzionario militante nel movimento internazionale dei lavoratori]; *Una canzone e un uomo: Gheorghi Kirkov* di Jordan Velichkov [sul motivo e sulle parole di una vecchia canzone rivoluzionaria scritta da G. Kirkov, gli autori evocano la vita e l'opera di questo grande personaggio]; *La patria del poeta* di Jordan Velichkov [illustrazione filmica delle poesie patriottiche del poeta bulgaro Pencho Slaveikov]; *L'insurrezione d'aprile* di Nikola Mintchev [il film è dedicato alla insurrezione d'aprile del 1876 contro la dominazione turca]; *La madre del falco* di Krum Dermendjev [sulla storia di una madre di 12 figli, tre dei quali, militanti fra le file dei partigiani, furono uccisi durante la Resistenza]; *La roccia* di Todor Pojarliev [dedicato ad un giovane partigiano che il 3 settembre 1944 salvò una brigata di compagni]; *Un poema che continua* di Vasil Mirtcev [le opere dei più grandi poeti bulgari così come i canti folkloristici costituiscono la base di questo film. La Bulgaria, il « paese dei poeti fucilati » ...ma uccisi i poeti il fuoco della rivoluzione si è acceso di più. La poesia bulgara ha sempre posto l'accento sull'evoluzione storica del paese e sulle aspirazioni del popolo per la libertà].

[69] Il regista Kristo Mutafov si può dire il fautore più rappresentativo di questo metodo: metodo che non si limita alla registrazione superficiale di un fatto ma ne indaga le ragioni storiche. Con il film *Eco dei secoli* realizzato in Italia sulla corsa del Palio che si svolge a Siena, Mutafov presenta un avvenimento che resta continuamente collegato con motivi che riguardano la storia e le tradizioni della città e dell'antico popolo senese. Tale collegamento è ancora evidente nel film *Di nuovo nella strada,* in cui l'elemento esteriore è rappresentato dalle danze di un gruppo di artisti del teatro nazionale di Razgrad in Bulgaria, formato da una comunità di origine turca.

[70] Un particolare impulso in tale senso è stato dato in questi ultimi quattro anni con il metodo di intervento attuato dal direttore dello Studio « Kinokronika », Stoian Radev, il quale ha indirizzato il documentario verso forme che da una parte mirano a rappresentare criticamente qualsiasi tema (dall'indagine storiografica alla descrizione cronachistica), dall'altra cercano di collegare la realtà passata e presente della società bulgara con quella di altri paesi.

essere presenti una sensibilità e un alto grado di conoscenza rispetto al tema proposto. Da ciò si deduce che se dagli studi di documentazione escono film che giungono ad attirare l'attenzione del pubblico e della critica (in occasione di mostre e festival nazionali e internazionali), vuol dire che quegli autori dimostrano di possedere le attitudini per realizzare questa fusione di qualità. In una cinematografia così impostata è impegno di ogni cineasta partire da una base culturale che abbia continuamente presente le trasformazioni e gli sviluppi che caratterizzano la vita sociale contemporanea.

Alcuni documentaristi — fra un gruppo che ne comprende in tutto qualche decina — sono all'altezza del proprio lavoro. Kristo Kovacev può considerarsi il più prestigioso fra quelli di maggiore talento (come Nina Toscheva, Stoian Antonov, Gheorghi Janev, Kristo Mutafov, Gheorghi Alurkov). La sua capacità e il suo successo (nel '67 i suoi film ebbero ben quattro premi internazionali) derivano da una scrupolosa preparazione professionale che ebbe inizio quando, terminati gli studi, egli fece i primi passi nel cinema in qualità di assistente operatore; quindi da una attitudine, dovuta al suo bagaglio culturale e alla sua sensibilità di artista, a recepire l'essenzialità di un avvenimento sociale o politico o semplicemente umano per tradurlo in fatto di portata universale. Il suo stile è questo modo di intendere il cinema. La scuola del documentario sovietico (riferita a Dziga Vertov in particolare) a cui ancora qualche funzionario di commissione si appella e che in effetti ha avuto ed ha ancora i suoi pedissequi seguaci, rappresenta semmai per Kovacev un modello da utilizzare non come metodo ma come esperienza suscettibile di essere, in certi casi, attualizzata. Uno dei film più importanti di Kovacev, *Ot edno do osem*, può considerarsi un esempio dell'applicazione attualizzata di un procedimento di ripresa tipico del « Kinoglaz » vertoviano, in cui la « camera », nascosta, scruta e indaga alla ricerca di alcuni personaggi, nella fattispecie dediti all'alcool, per scoprire, nei loro naturali atteggiamenti, i segni più evidenti di tale vizio. Il risultato di quelle riprese, che sono il frutto di centoventi notti di lavoro, è un quadro realistico ed immediato eccezionale sul fenomeno dell'alcoolismo. Nella seconda parte del film, dove si vedono i risultati di una terapia adottata dal medico bulgaro Cesmedgiev su alcuni pazienti con il metodo dell'ipnosi, la « camera » attua lo stesso procedimento con il medesimo efficace esito.

Ma il cortometraggio che ha avuto maggiore successo finora è *Niski ot dagata* (t.l.: I fili dell'arcobaleno) in cui Kristo Kovacev — come del resto in tutti i suoi film — appare nel triplice ruolo di sceneggiatore, operatore, regista. Realizzato nel 1969 in occasione di un concerto che il coro dei bambini di Sofia eseguì alla televisione giapponese, il film indugia con immagini eccezionalmente espressive sull'incontro e sull'amicizia che nasce spontanea fra i bambini bulgari e giapponesi, provocando un'emozione che oltrepassa i limiti particolari e allarga il suo significato a motivi che riguardano la fratellanza e la solidarietà non solo fra gli europei e i figli di Hiroshima, ma anche fra i bianchi e fra i neri, fra i popoli di ogni parte del mondo e di qualsiasi razza. L'elemento peculiare di questo documentario è la sua facile leggibilità ad ogni latitudine. L'universalità del tema proposto con immagini della massima semplicità e purezza, accompagnate dal solo sottofondo musicale, fanno del film, come di altri che ne seguono la strada, l'esempio di un cinema che, nella sua essenzialità, riesce ad avere un posto prioritario come mezzo elevato e compiuto di espressione culturale e artistica.

Si può dire che questo equilibrio e questa misura — probabilmente dovute ad una sofferta esperienza e maturità del documentarista, continuametne a contatto con quasi tutti i popoli del mondo, dall'Africa all'Asia all'America — non sono riscontrabili ad un livello analogo in altri settori dell'attività cinematografica; salvo in quello che riguarda la critica specializzata, la quale porta avanti un discorso culturale evoluto per mezzo della più autorevole rivista che è « Kinoiskustvo » (Cinema arte). Emil Petrov, che ne è il direttore, ha fatto alcune affer-

mazioni[71] le quali implicitamente si appellano alla maturità anche professionale che è indispensabile per la comprensione e la captazione, nei cineasti, di quei segni di vitalità e di modificabilità che agitano i popoli e il mondo intero. Si tratta, dice Petrov, « di rendersi conto che i nostri motivi contestatari sono quelli rivolti contro tutto ciò che ostacola il nostro sviluppo: contro la guerra, contro l'imperialismo, contro la burocrazia, contro il dogmatismo ». Sono, in definitiva, quei grandi temi che si sono ricordati più sopra, dubitando della scarsa comprensione nei loro confronti da parte dei giovani registi bulgari cimentatisi con il film a lungometraggio.

Forma e idee del disegno animato

Anche la produzione dei disegni animati cerca la strada dell'utilitarismo a scapito della pura evasione inseguita, ad esempio, dalla tradizione disneyana. Un utilitarismo che si estrinseca in una sorta di filosofia pratica, non fatta di luoghi comuni ma sorretta da un contegno apertamente ed imparzialmente critico. Inoltre la mimesi che può derivare dal fascino di un troppo diffuso ed acquisito tipo di disegno, originato e coltivato con tanto successo appunto da Walt Disney e dalla sua scuola, non tocca minimamente lo stile degli « animatori » bulgari i quali, in questo settore, sono da considerare, se non all'avanguardia, in una posizione avanzata per originalità e funzionalità del tratto. Un'originalità che, seppure in continua evoluzione, non arriva, probabilmente di proposito, ad uno sperimentalismo eccessivo ed a volte esasperato sul tipo delle tecniche eclettiche, come l'animazione « cameraless » o il « pastel method » di Norman McLaren. Dunque né conservazione né sperimentalismo nel disegno animato bulgaro, ma traduzione in sintesi figurativa di idee accessibili allo spettatore.
Antesignano e fondatore della scuola di animazione è Todor Dinov il quale, con i suoi film a disegni animati, ha procurato il maggior numero di premi al cinema bulgaro[72]. Anastas Pavlov[73] scrive che « l'entusiasmo dei pionieri (di coloro cioè che iniziarono i primi tentativi nel disegno animato) rischiava di perire per la mancanza di esperienza e per l'incomprensibilità delle leggi specifiche sull'animazione. Così si può parlare di un secondo debutto di questo cinema al ritorno di Todor Dinov da Mosca dove, in un breve periodo di tempo, egli assimilò l'esperienza degli animatori sovietici ».
Parlare di Dinov « animatore » però vuol dire riunire nell'aggettivo un doppio significato. La figura di questo artista, eclettico e fecondissimo, è tracciata ancora da Pavlov[74] con notazioni che ne mettono in risalto la personalità dotata di particolari qualità creative ed organizzative. Pavlov scrive fra l'altro che « si doveva cominciare con niente. Cosicché era necessario creare, organizzare un collettivo di professionisti, attivare collaboratori di valore, superare le cose già vecchie e gli sbagli nelle opinioni. Ogni proposizione era il risultato di molte notti insonni, di profonde meditazioni, di tenace lavoro ». Dopo le prime prove impegnative e le prime utili esperienze, nel '55 fu realizzato il primo disegno animato, *Iunak Marco* (t.l.: Il giovane Marco) di T. Dinov, su cseneggiatura di G. Santov, cui fecero seguito *V stranata na ciovecoiadzite* (t.l.: Nel paese dei cannibali, 1959),

[71] Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

[72] Nel solo 1966 Todor Dinov, con il suo film *Margaritka,* ottenne ben cinque premi partecipando ai festival di Chicago, Lipsia, Ankara, Cannes e Buenos Aires.

[73] Anastas Pavlov è redattore capo presso il settore dei film di animazione. Il brano cit. è stato tratto da un suo articolo — *Il film d'animazione senza generazione sacrificata* — pubblicato su « 25 anni di cinema bulgaro », *cit.*

[74] Nell'articolo *Scelta crudele,* in « Film bulgari », n. 6/1968.

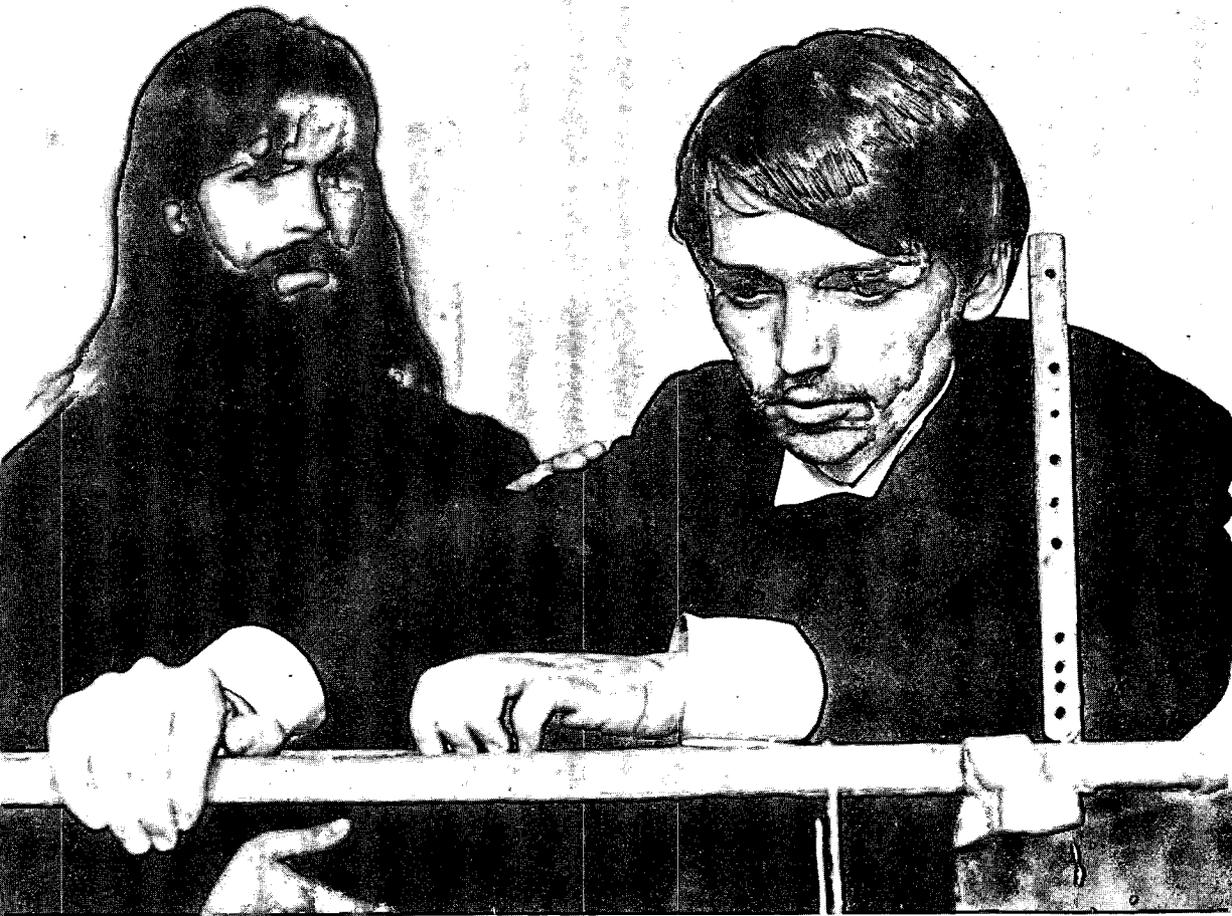
A biame mladi (1961) di Binka Jeliazkova

Ritzar bez bronia (1966) di Borislav Sciaralev

Nai dalgata nocht (1967) di Veulo Radev

Otklonenie (1967)
di Todor Stoianov e Grischa Ostrovski

Bialata staia (1969) di Metodi Andonov

Ptitzi i hrutki (1969) di Gheorghi Stoianov

Ikonostasat (1969) di Jodov Dinov

Prometeo (t.l.: Prometeo, 1960) e *Prikazka za borovoto clonce* (t.l.: Storia di un ramo di pino, 1960). Quest'ultimo è da ritenere il più importante del primo gruppo di disegni animati realizzati da Dinov. Su sceneggiatura di Valeri Petrov[75] i personaggi del film, immersi in un mondo naturale vitalizzato (gli alberi, nella fattispecie), sono rappresentati dalle punte dei rami di pino nei loro rapporti con l'ambiente in cui nascono, crescono e si trasformano. Questi personaggi — umanizzati per mezzo di un disegno della massima semplicità, come si addice alla storia — sono gli interpreti di un racconto che si sviluppa attraverso i fenomeni determinati dai mutamenti delle stagioni. Ne esce così una visione poetica che non è, nella sua delicatezza, fine a se stessa ma oltrepassa i limiti di un effetto momentaneo per giungere a coinvolgere un tipico atteggiamento, largamente diffuso in questo Paese, di rispetto per l'ammirevole patrimonio naturale.

Nel 1961 Todor Dinov realizzò il film *Dueto* (t.l.: Duetto) insieme a Donio Donev il quale, dopo aver frequentato la Scuola d'Arte Grafica di Sofia compì, nel '56, gli studi di specializzazione di regia e pittura a Mosca. Questo giovane regista, insieme ad altri come Radka Bachvarova, Sdenka Donceva, Stoian Dukov, Kristo Topusanov, Ivan Andonov, Pencio Boglanov, Ghencio Simeonov, Ivan Veselinov, rappresenta una delle migliori promesse del cinema di animazione bulgaro. I suoi film — fra cui *Streltsi* (t.l.: I soldatini, 1966; premio 1969 a Mamaia), *Priatelite na goscio slona* (t.l.: Gli amici di Goscio l'elefante, 1968; premio 1969 a Hinon) e *Happy End* (1969) — costituiscono dei risultati che promettono nuovi successi in questo settore[76]. Sono cortometraggi (ognuno della durata di circa 10 minuti) in cui l'insegnamento di Dinov appare molto evidente: sia per il tipo di figurazione e di animazione, sia per l'impegno con il quale si affrontano i temi. Anzi, si può dire che questo richiamo sia da riferire al più apprezzato film del caposcuola, cioè a *Margaritka* (t.l.: La margherita, 1965). In esso il popolare e romantico fiore non vuole perire ad opera della forza bruta, della violenza; quindi resiste ad ogni attacco e ad ogni sopraffazione fino ad accettare di farsi cogliere da un bimbo: cioè dall'innocenza e anche dalla dolcezza. E' un film in cui la metafora è visualizzata come raramente ci è dato di vedere, e dove la sintesi delle espressioni e dei significati è portata al limite massimo di comprensibilità. E se *Margaritka* è principalmente un esempio di un cinema di idee, *Revnost* (t.l.: Gelosia, 1963), sempre di Dinov, rappresenta il punto più avanzato di un'animazione ridotta all'essenziale nei limiti di una giusta recepibilità. Le note musicali, come fossero figure umane, si muovono sul pentagramma in una gustosa sarabanda che dà vita ad un'avventurosa storia d'amore. Cosicché la figura, determinata dal solo segno grafico della nota musicale, acquista, durante il racconto, una corposità tale da divenire un vero personaggio con una sua fisionomia interiore.

In *Happy End*, che è da considerare il film più significativo di Donio Donev, l'esperienza della migliore produzione diventa motivo di nuove e originali elaborazioni. L'idea di base, anche se non è sorretta da quella componente poetica così frequente nei film di Dinov, tuttavia rivela una spiccata tendenza critica che fa di *Happy End* un film di fredda quanto razionale emblematicità. Il pesce piccolissimo, — solo, indifeso, minacciato e attaccato da tutti e in qualsiasi posto vada, nel mare, sulla terra, nel cielo; quindi di nuovo nel suo habitat naturale dove, quasi inconsapevolmente, trova la morte — è la sintesi del dramma dell'uomo e della

[75] Come si è già detto, Valeri Petrov può considerarsi uno degli scrittori bulgari maggiormente legati al cinema. Infatti il suo lavoro di sceneggiatore coincide, in alcuni casi, con la migliore produzione bulgara: come in *Na malkia ostrov* e *Ritzar bez bronia*.

[76] Notiamo che nei film di Donev citati si è rivelato, per l'originalità e l'eccezionale aderenza fra il motivo musicale e l'immagine, un compositore di non comune talento: Emil Pavlov. Questo musicista, oltre che nel disegno animato, è impegnato anche nel settore del documentario e del lungometraggio, dove si esprime con eccellenti risultati.

sua fine: una fine che il film ironicamente chiama « happy », felice. Il sapore beffardo e amaro del titolo non attenua il dramma, il pessimismo del film, il quale diventa quasi un appello alla convivenza pacifica in ogni luogo e in ogni circostanza e quindi, nello stesso tempo, un atto di condanna e un tragico monito nei confronti di un mondo chiuso ai rapporti fra gli uomini.

Balonité (t.l.: I palloni, 1967) di Radka Bachvarova, *Dupkata* (t.l.: Il buco, 1966) di Sdenka Doiceva, *Esperanza* (t.l.: Esperanza, 1968) di Ivan Andonov, insieme ad altri confermano la serietà e la capacità professionale che questi autori hanno maturato in tanti anni di intenso lavoro.

Il cinema di animazione bulgaro deve però ancora realizzare il primo lungometraggio, vale a dire la prova più impegnativa [77]. Si tratta — come afferma Todor Dinov [78] — di uno sforzo finanziario e organizzativo non indifferente poiché in tale eventualità l'attuale « collettivo » che si dedica alle animazioni si troverebbe ad essere assorbito totalmente in questo nuovo lavoro almeno per un anno, rinunciando così alla possibilità di continuare con regolarità la consueta, e pure importante, produzione di cortometraggi. Ma una volta superati gli ostacoli organizzativi, si porranno problemi del tutto o molto diversi da quelli che riguardano il film breve. Problemi cioè di creazione di personaggi che nel cortometraggio sono ridotti a simboli operanti in vicende bozzettistiche; problemi di tessitura per racconti di maggiore respiro, di sviluppo più organico delle idee: anche se queste non sembrano mancare, a giudicare dal lavoro svolto finora.

C'è da domandarsi, a questo punto, se di fronte ad un impegno del genere potrà essere garantito ai lungometraggi lo stesso successo ottenuto dai film brevi. Questo dubbio può avere la sua legittimità una volta dato per attuale e vero ciò che Kristo Iliev affermava tre anni fa in un articolo di sapore polemico nei riguardi del cinema di animazione [79]. Infatti, passando in rassegna i più noti animatori e il loro tipo di produzione, concludeva dicendo: « Molti registi, molti film, molti progetti... »; mentre il titolo dell'articolo, più esplicativo, completava la frase con « ... mà pochi scenari ».

Ancora una volta quindi si dichiara che la mancanza di una esperta équipe di sceneggiatori sembra essere, a detta dei critici bulgari, la lacuna e il difetto di questo cinema. In effetti, come si è già visto, i migliori film fra tutta la produzione possono considerarsi quelli che si sono appoggiati ad un testo letterario, e la cui sceneggiatura ha visto la presenza attiva dello scrittore. I dati di fatto fanno pensare giustamente alla necessità che, per nuovi successi del cinema bulgaro, si verifichi tale condizione; cosicché si teorizza su questi dati e si auspica una soluzione che preluda a un metodo da seguire. L'efficienza di un gruppo di sceneggiatori professionisti può essere di notevole aiuto a questo cinema. Ma, allo stesso tempo, se i successi ottenuti, anche se rimarchevoli in certi casi, non hanno una continuità e una regolarità nel tempo, la causa non è certo da imputare esclusivamente a questa carenza. A meno che tali motivi, addotti in più occasioni, non abbiano all'origine il tentativo di nascondere una crisi diversa, indipendente dall'insufficienza di quadri del settore; la quale crisi, più che riguardare un aspetto tecnico, cioè il modo con cui il soggetto si trasforma in sceneggiatura per diventare film, riguarderebbe invece più direttamente l'attività artistica e culturale, e quindi le difficoltà che tale attività può trovare per inserirsi nel tessuto connettivo della società allo scopo di interpretarne i moti, le ansie e i problemi.

[77] E' in corso di realizzazione un film di 1.200 metri, che però comprende disegni animati intercalati a riprese dal vero. Questa nuova esperienza porta i segni di una scelta che sembra interlocutoria e prudenziale in vista di progetti più impegnativi.

[78] Dall'incontro *cit.* alla nota 30.

[79] « Film bulgari » n. 2/1967.

ATTUALITA'
E DOCUMENTAZIONE

PIER PAOLO PASOLINI
LA « GAG » IN CHAPLIN COME METAFORA DELL'AZIONE COME LINGUAGGIO

La « gag » è generalmente un processo stilistico che vuole rendere automatica l'azione, un po' come la maschera del teatro dell'arte vuole rendere automatico il personaggio. La « gag » e la maschera si muovono tra due poli (tra due usi diametralmente opposti); da una parte possono raggiungere il massimo dell'automatismo trasformando l'azione e il personaggio in un'astrazione che conta come elemento di una rappresentazione non-naturale; dall'altra parte, attraverso la sintesi che esse operano, necessariamente, direi tecnicamente, esse rendono essenziale l'umanità di un'azione o di un personaggio, presentandoli in un loro momento fulmineo e ispirato, che ne dà la realtà al suo culmine (e il contesto è dunque, sia pure senza alcuna punta naturalistica, realistico).

Generalmente le « gags » sono disseminate nei films, interrompendo un diverso tipo di tecnica narrativa. Solo i films comici muti sono costituiti soltanto di gags. Essi sono dunque un fenomeno tecnico e stilistico a sé. Il cinema di Chaplin non assomiglia ad alcun altro cinema: è un altro universo.

Nel cinema di Chaplin non c'è tutto quello che negli altri films c'è. Rispetto al resto del cinema, i films di Chaplin si possono definire soltanto per sottrazione, in una specie di fenomenologia negativa. Parlo naturalmente dei films muti: nei films parlati di Chaplin questa originalità assoluta non c'è più: in comune con gli altri films ci sono i dialoghi: i quali sono la negazione delle « gags »: nei films parlati dunque le « gags » non possono più costituire la sola struttura stilistica, ma si alternano ad un'altra struttura, che è quella audiovisiva, in cui mimica o pura presenza fisica e parola orale si integrano, e non possono quindi evitare quelle « punte di naturalismo » di cui parlavo, e che sono incompatibili con le sintesi puramente realistiche delle « gags ».

Res sunt nomina

Ci fu, va bene, un essere che mai-sempre ieri-domani è.
Esso non ha bisogno di nulla: non ama!
L'amore non è che una piccola esigenza umana fuori di ogni realtà.
Ordunque: l'essere è al di là di ogni essere.
Ma veniamo al bivio dove la libertà è nata.
C'è al mondo (!) una macchina che non per nulla si chiama da presa.
Essa è il « Mangiarealtà », o l'« Occhio-Bocca », come volete.
Non si limita a guardare Joaquim con suo padre e sua madre nella Favela.
Lo guarda e lo riproduce.
Lo parla per mezzo di lui stesso e dei suoi genitori.
Nella riproduzione — su schermetti o schermi —
io lo decifro (meticcio? portoghese? indio? olandese? negro?)
come nella realtà.
Non altri sono gli occhi, la bocca, gli zigomi, il mento, la pelle;
risalgo alla sua provenienza dal Nord del Brasile e ai suoi avi...
Voi mi capite.
Egli sullo schermo o schermetto da laboratorio è linguaggio.
S'io lo decifro come linguaggio in tal schermo o schermetto
e se non altrimenti lo decifrai in quella realtà, giorno reale
della fine di Marzo 1970 nella Favela sulla strada di Barra —
Dunque il linguaggio del « Mangiarealtà » è un linguaggio fratello
a quello della Realtà.
Illusione, sì, illusione, qui e là: ché
chi parla attraverso quel linguaggio è un Essere che c'è e non ama.
. . . .

Nota

Ho da tempo l'ambizione di scrivere una « Filosofia » del cinema, consistente nel rovesciamento del nominalismo: non « nomina sunt res » ma « res sunt nomina ». Se c'è una decifrazione della realtà ci deve essere a fortiori una cifrazione; se c'è un decifratore, un cifratore.
Prendiamo questo Joaquim: egli si presenta ai miei occhi, in un ambiente (la spiaggia di Barra, sotto il Corcovado), e si esprime, prima con la pura e semplice presenza fisica, il suo corpo; poi con la mimica (il modo di camminare non solo espressivo in sé, ma reso appositamente tale per comunicare certe cose e in un certo modo all'osservatore), infine con la lingua orale. Ma questi tre mezzi del suo esprimersi non sono che tre momenti di un solo linguaggio: il linguaggio di Joaquim vivente.
Chi è stato il cifratore di Joaquim? Perché non c'è dubbio che la « res » Joaquim è una parola o un insieme di parole (nomen), di cui io sono decifratore.
Ora trasportiamo il corpo di Joaquim, con la sua pelle bruno-giallastra, i suoi capelli tagliati corti da soldato, la sua carne plebea, pura per infantilismo e denutrimento, la sua manifesta violenza sessuale, la povertà dei suoi abiti ecc. ecc. — dalla realtà della spiaggia di Barra allo schermo.
Ammettiamo che questo schermo sia quello del cinema e non quello di un film: *e che quindi si tratti di un piano sequenza infinito come soggettiva dell'osservatore. Ammesso questo, c'è forse qualche differenza nel mio modo di decifrare Joaquim nella realtà e nello schermo?*
Sia là che qua Joaquim è « res », ma la « res » è un « nomen » perché come tale va sentita o letta o decifrata. Resta, ripeto, il mistero del Cifratore. Un cattolico

direbbe Dio, che attraverso la polisemia infinita di un'infinità di « cose come parole » (ivi compresa la lingua umana scritto-parlata) si esprime. (Il nominalismo riguarda soltanto la lingua scritto-parlata, come operazione arcaica e magica, fissata poi in una convenzione — che non ha perso i suoi caratteri evocativi).
Insomma la realtà (spiata dal cinema) è un « insieme » la cui struttura è la struttura di un linguaggio.

La mia ambizione sarebbe quella di fare uno studio organico — raccogliendo tutte le sparse fila della semiologia — sulla realtà come linguaggio (« insieme di res *significanti »)*[1].

Ho chiamato il cinema « lingua scritta dell'azione », dando così alla realtà una fisionomia ontologicamente pragmatica; ora, in questo progetto, irrealizzabile, la mia intenzione sarebbe quella di depragmatizzare la realtà intesa come insieme di « res » che si dispongono e si evolvono, eternamente in moto, nel tempo, come « azioni » sia pur elementari (anche un sasso immobile sul greto di un fiume, in quanto « res significante » si muove nel tempo: la sua presenza materiale di fronte al decifratore è una « durata », il frammento infinitesimale di una sua lunghissima storia: anche la decifrazione è una successività che segue l'accadere delle cose, dalle più elementari, come il « tratto » dell'esistenza tellurica di un sasso, o un avvenimento politico inestricabilmente complesso come l'assassinio di Kennedy — il « corpo parlante » di Joaquim è il caso medio).
La teorizzazione di questo rapporto pragmatico del decifratore col decifrabile, resta per ora un progetto, una frustrante lacuna nel mio operare.
Ma vorrei porre un'altra questione.

Ammesso che tutto quanto ho qui detto sia attendibile, sia una ipotesi da prendersi in qualche considerazione (la realtà come linguaggio le cui parole sono le cose), è chiaro che nella nostra vita di ogni giorno tutto ciò con cui abbiamo rapporto è « segno di se stesso ». Joaquim sulla spiaggia di Barra era un « segno di se stesso », che io, bene o male, ho decifrato in un rapporto pragmatico.[2]
Joaquim vivente è segno di se stesso, in quanto ogni res è nomen, cioè segno.

Un segno, quanto a espressività, vale un altro segno: ogni gerarchia tra i segni è ingiusta, ingiustificabile.

Sul piano comunicativo ciò è così ovvio che è inutile parlarne.
Facciamo dunque il gran salto (che ben pochi di quelli che discutono o polemizzano con queste mie ricerche riescono a fare, o ad averne coscienza): passiamo dal livello puramente linguistico (o meglio semiologico) a quello estetico.

Trasportiamo il « segno Joaquim » da un contesto comunicativo a un contesto espressivo; dal piano del linguaggio a quello del metalinguaggio, dalla « langue » alla « parole ». Sono stato chiaro?
Ora dunque la « res significante Joaquim » non mi appare più sullo schermo del cinema (cfr. sopra) ma sullo schermo dove si proietta un film.

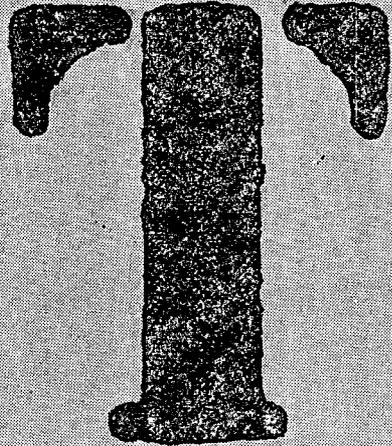
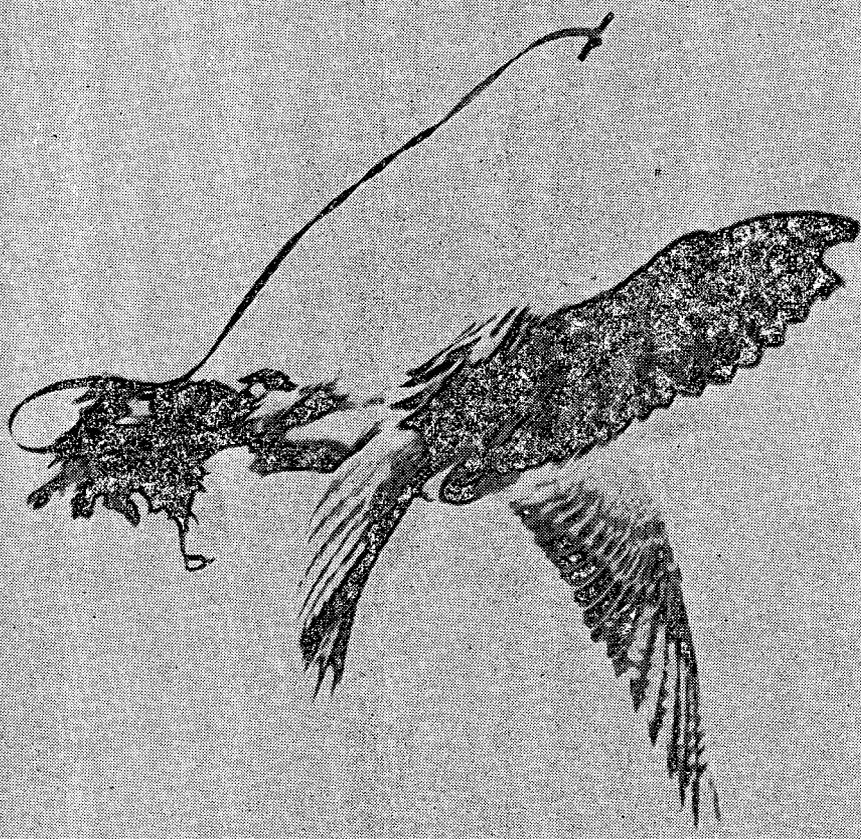
Anche qui egli è segno di se stesso, ma la sua funzione non è puramente strumentale, bensì estetica.

Esattamente come prendere il nome (il nome proprio di persona maschile singolare) Joaquim e leggerlo anziché in una prosa puramente strumentale, in una poesia.

[1] *Come si inserisce il decifratore nel « mondo come linguaggio da decifrare ». Quest'ultimo è esteriore per definizione; ma il decifratore possiede un corpo, ed è in esso che che vive il mondo interiorizzandolo. Il mondo interiorizzato non è che l'equivalente del non verbale ossia dell'esperienza sintetizzata di una decifrazione continua e concreta. La « lingua pensata » (cioè né scritta né parlata) ha un equivalente negli oggetti immaginati o sognati. Ma de hoc satis.*
[2] *Includente la contemplazione, il cui principale veicolo è la lingua: non tanto la lingua strumentale, che è inerente a quel rapporto programmatico, quanto la lingua filosofica per lo più scritta e « pensata » — che è tuttavia, in definitiva, pragma anch'essa (per uno storicista marxista che non crede all'altra « dimensione »).*

Sia nel primo caso che nel secondo i « segni » subiscono una transustanziazione semantica. Anziché soddisfare un'attesa, la deludono (Jakobson).
Se è assurdo stabilire gerarchie tra i « segni » in campo comunicativo, è altrettanto assurdo stabilire gerarchie tra i « segni » in campo espressivo.
La « res Joaquim » come connotazione non ha concorrenti nel valore; e così la « res Joaquim » come denotazione. (Lo stesso che accade per la « parola Joaquim »).
In cosa consiste la transustanziazione semantica di un segno quando questo passa dal campo comunicativo al campo espressivo? Consiste specialmente in una sua infinitamente maggiore disposizione alla polisemia.
Molte persone intelligenti (ultimo in ordine di tempo Chiaromonte) affermano che una « res » al cinema (essi intendono in un film — empirici, in questo campo, come sono) è irrimediabilmente monosemica: essa è quella che è, senza lasciar spazio all'immaginazione dello spettatore.
Chi dice questo non tiene conto:
A) Che la realtà è un linguaggio, e anche nella vita reale, come dialogo pragmatico tra noi e le cose (comprendenti il nostro corpo), mai, nulla è rigidamente monosemico: al contrario quasi tutto è enigmatico perché potenzialmente polisemico. Inoltre anche la realtà ha i suoi contesti — i suoi rapporti di contiguità e di similarità — che producono trasformazione di senso negli oggetti di cui sono composti. Joaquim nel contesto della spiaggia è un diverso sema e semantema che Joaquim nella baracca della Favela. Inoltre anche a parte subjecti *(da parte del decifratore) si hanno stati d'animo diversi che modificano il senso degli oggetti da decifrare. Joaquim sulla spiaggia o nella Favela ha per me un senso diverso da quello che ha per Chiaromonte. Da ciò si deduce una polisemia e quindi una enigmaticità « naturale » (pragmatica) nelle Cose. Si può scrivere o leggere poesia anche semplicemente vivendo.*
B) Che in un film (linguaggio d'arte; metalinguaggio di una « langue » che come tutte le « langues » è puramente dedotta) si hanno contesti coscientemente voluti dalla funzione estetica. Tali contesti trasformano la natura di un segno; come nella realtà, anche in un film, Joaquim sulla spiaggia e Joaquim nella baracca della Favela sono due diversi semi e semantemi, e non solo come nel cinema, *per ineluttabilità di « codice », ma per libertà espressiva di « messaggio ». Joaquim come « segno » in un contesto estetico ha le caratteristiche di tutti gli altri « segni » (intendendo soprattutto quelli verbali: ma anche quelli figurativi o musicali: a nessuno salta mai in mente di dire che la « Gioconda » o una frase del « Flauto magico » sono coazioni, segni monosemici, imposizioni materiali che menomano la libertà fantastica del destinatario). Potrei malignamente dedurre che chi si sente coatto da una « res » (specie se umana) in un film, intendendo tale « res » significante come una mutilazione della sua libertà di interpretare — soffre di tale mutilazione, in realtà, anche nei suoi rapporti con quella stessa « res » nella vita: le sue inibizioni sono più forti della sua capacità di giudizio estetico. A me per esempio la « Gioconda » come apparizione fisica non piace: se incontrassi una donna così nella realtà, mi sarebbe indifferente o antipatica: ma la mia idiosincrasia fisionomica — o che altro — non mi impedisce, in genere, di usare della mia libertà di giudizio estetico: anche se in pittura i segni (iconici, e quindi non simbolici né convenzionali) sono quantitativamente meno polivalenti che in letteratura. Nel cinema lo sono forse ancora meno che in pittura: ma ognuno deve fare con se stesso i conti a proposito delle proprie idiosincrasie e dei propri blocchi di fronte a tipi umani o a generi di cose. Il montaggio istituisce contesti in cui il rapporto di contiguità e di similarità è analogo a quello di ogni altro linguaggio d'arte: in tali contesti l'oggetto materiale segno di se stesso diventa polisenso: e se la sua decifrazione sul piano puramente linguistico è analoga a quella della sua decifrazione sul piano della realtà (il codice è lo stesso), la sua interpretabilità sul piano estetico, è invece un monstrum, e gode delle stesse garanzie di inattendibilità e di felice « suspence » che nei linguaggi simbolici (che, non si dimentichi, sono sempre evocativi, ed evocano per ciascuno la realtà che* egli *conosce).*

Piuttosto: non posso più sfuggire a questa obiezione: « Tu dici che la res-nomen del cinema si decodifica attraverso lo stesso codice che la res-nomen della realtà; ciò è proprio vero? La res-nomen nella realtà è proprio lì, fisicamente, mentre la res-nomen nel cinema è riprodotta; *inoltre tu nella realtà sei immerso nello stesso ambiente che la res-nomen che decifri, mentre nel cinema tu ti trovi diverso: la sala di proiezione, dove ti sono negati odore, clima e rapporto tattile ».*

Ho sempre detto che il codice della realtà è analogo *a quello del cinema: e il cinema è un'astrazione, che si concreta, praticamente, nei singoli films, di cui solo ho esperienza e di cui solo so che sono formati da res-nomina, riprodotte, senza odore, senza clima, senza possibilità di esser toccate. Ma queste caratteristiche mi sembrano più tipiche del cinema come « linguaggio d'arte » che del cinema come linguaggio tout court (esattamente come la mancanza di parola nel cinema muto: che, in pratica, nei films si presenta né più né meno che come una semplice restrizione metrico-prosodica). Insomma la caratteristica del cinema come si concreta nei films è quella di avere un « tempo » e uno « spazio » diversi che nella realtà: questo è soprattutto garanzia di « artisticità » nel cinema come « metalinguaggio »: è l'autore che sceglie i passaggi di tempo (la durata reale di un'intera azione, o il salto sintetico: dall'immagine di una persona che nasce all'immagine alla stessa persona che muore); è l'autore che sceglie gli spazi di un'inquadratura e i rapporti di spazio tra un'inquadratura e l'altra. E' qui che i fanatici della letteratura (del sistema di segni convenzionali e simbolici) potrebbero trovare un equivalente di quella libertà che essi attribuiscono alla sola parola: nelle* inclusioni *e nelle* esclusioni *di tempi e di spazi (sempre evidentemente calcolabili e potenzialmente « tratti » di un sistema individuabile e analizzabile) viene risarcito quel tanto di ineluttabilità che « da codice » permane negli oggetti inquadrati; si tratta di una libertà « metonimica » che scatena il « messaggio » nelle intermittenze di tempo e spazio, dalla durata infinitesimale, tra inquadratura e inquadratura.*

TESTI DI FILM

ISTVÁN GAÁL, I FALCHI E GLI AIRONI

In Magasiskola, *per la prima volta nella tua carriera, hai fatto ricorso a un soggetto non tuo, anzi addirittura a un'opera letteraria preesistente. C'è una ragione particolare di questa novità?*

Debbo precisare che non è stata la prima volta. Ho già lavorato in passato a sceneggiature basate su soggetti non immaginati da me. Una prima volta l'autore fu Miklós Hubay; un'altra volta István Örkény. Nessuna delle due volte il progetto andò in porto, ma per circostanze di vario genere, come capita frequentemente nel mondo del cinema, e non a causa di una mia insoddisfazione per il lavoro di collaborazione. Per *Magasiskola*, è successo semplicemente che leggendo il racconto di Mészöly vi ho trovato una singolare corrispondenza con alcune mie idee. Il racconto fra l'altro non è recentissimo, credo sia del '56, ed è inserito in una raccolta di novelle che dovrebbe esser pubblicata prossimamente in Francia dalle Editions du Seuil. Ho proposto allo Studio 4 della Mafilm di comprare i diritti, e ho sceneggiato.

Dal momento che tu — come d'altronde molti altri esponenti del nuovo cinema ungherese, e più generalmente del cinema giovane di ogni paese — persegui indubbiamente un cinema « d'autore », è da pensare che questa concezione non sia contraddetta dal ricorso a fonti preesistenti; che cioè un « autore » di film non debba necessariamente identificarsi anche con l'autore del soggetto, della sceneggiatura, del montaggio, ecc.

Infatti non credo sia così. O meglio, bisogna distinguere. Ho già dichiarato altre volte che la definizione di « film d'autore » mi sembra nulla più che una formula di moda, che fra l'altro mi sta diventando sempre più estranea e antipatica. Che un film sia o no « d'autore » non dipende che in minima misura dal fatto che il regista abbia, o no, scritto lui stesso il soggetto, ma piuttosto dalla sua capacità di esprimere attraverso quell'apporto un suo mondo personale. Ricorrere a un soggetto altrui è perfettamente legittimo, a patto che quel soggetto faccia vibrare in noi qualcosa, che insomma ci stimoli a una reinvenzione e non a una semplice trasposizione. Diverso è per le altre fasi della realizzazione, che attengono più strettamente al processo creativo del film: per esempio il montaggio, che di quel processo è un momento essenziale e determinante. E' per questo che io curo personalmente il montaggio dei miei film, e non demando ad altri nemmeno il compito materiale di tagliare o attaccare i pezzi di pellicola. Quanto alla sceneggiatura, anche qui la collaborazione è un fatto che non incide sull'autonomia del risultato. Comunque la sceneggiatura di *Magasiskola* l'ho fatta da solo, anche perché Mészöly era occupato in altri lavori e non poté aiutarmi. Debbo dire che nel ridurre e sceneggiare il racconto non ho mai provato la sensazione di trattare una materia estranea; anzi ho sempre sentito di fare opera personale, di esprimere qualcosa che nasceva dal mio interno.

E' evidente che in questa storia di falconeria c'è qualcosa che va

al di là del puro fatto narrativo. Questo qualcosa è già presente nel racconto originale?

Sì, certo: già nel testo di Mészöly si va al di là del semplice racconto, o meglio c'è il racconto, ma in esso si possono vedere molte cose.

E tu che cosa ci hai visto?

Beh, secondo me la storia è poco più che un pretesto. I falchi simboleggiano qualcosa. Io ho inteso e interpretato il racconto come una parabola della minaccia che in una società — in qualsiasi società — può incombere sul destino degli uomini. La minaccia è oscura e indefinibile, ma forse può sintetizzarsi in una formula: quando l'organizzazione del potere si astrae dagli uomini ai quali dovrebbe servire, lì è la minaccia. Nel film abbiamo un uomo, Lilik, che rappresenta un potere e deve organizzare una società; ma lo fa isolandosi da essa. Fa un bilancio della natura astraendo dalla natura stessa. La sua stazione di addestramento di falchi è un universo chiuso. I contadini dei villaggi circostanti — gli uomini — sono esclusi dalla società che Lilik vuole organizzare.

Ma nella colonia di addestramento ci sono pure degli uomini, i falconieri. Qual'è il rapporto tra Lilik e i suoi uomini?

Tra loro non c'è disaccordo, perché in realtà non c'è un rapporto dialettico. Sono esseri che hanno abdicato alla propria autonomia, anime perse che si sono sottomesse all'imperio di un tecnicismo assoluto. Lilik è in buona fede: è convinto di agire per il bene della società che lo circonda. Ma ignora le autentiche esigenze di questa società.

E il rapporto tra la donna e Lilik?

Teréz ha seguito Liliz nella convinzione di realizzare la propria personalità, di istituire un rapporto autentico tra se stessa e la vita. E non si accorge di avere invece rinunziato alla propria personalità, di essersi annullata. Era una donna in crisi; non si accorge di esser diventata una serva, un oggetto di pura funzionalità.

In questo universo chiuso entra il Ragazzo, o meglio cerca di entrarvi, perché resta ai margini, una entità estranea. Tra l'altro il film non ci dice chi sia il Ragazzo: se uno studente, un ornitologo, un semplice curioso. Qual'è il rapporto che s'istituisce fra Teréz e il Ragazzo?

Per Teréz il Ragazzo rappresenta, forse inconsapevolmente, il richiamo del mondo che ha voluto abbandonare. Gli si dà, ma non riesce a dargli più di quel che dà agli altri, quando fa loro da mangiare, li serve, o va a letto con loro. Per il Ragazzo, il rapporto con Teréz è l'illusione di aver trovato la chiave per penetrare quel mondo.

Il Ragazzo vuol dunque significare la vita? Il fluire della storia, che si scontra con la cristallizzazione di ogni moto vitale?

Probabilmente era questo nelle mie intenzioni. Comunque io ho evitato ogni simbologia esplicita. L'impianto del film è assolutamente realistico, tale da consentire una piena comprensione a livello di prima lettura. A un secondo livello di lettura, che possiamo definire allegorico, si può arrivare dopo, come conseguenza dell'assimilazione del primo.

Ma tu hai affermato poco fa che la storia non è altro che un pretesto, un'occasione per dire qualcos'altro. Sembra dunque legittimo cercar d'interpretare il racconto — e i personaggi: Lilik, la donna, il Ragazzo, gli uccelli — come simboli di una certa realtà storica, o di una determinata condizione umana.

Certo, è legittimo, ma io non cerco l'alibi di simbologie oscure. Ho certamente inteso tracciare una parabola del rapporto tra l'uomo e la società, e del modo in

cui questo rapporto si distorce quando certi strumenti, che l'uomo vorrebbe adoperare per il bene della società, finiscono per identificarsi con i fini stessi. Lilik, che è il vero centro della storia, vuole eliminare ciò che è nocivo alla società. Per far questo addestra i rapaci alla caccia agli animali dannosi ma per addestrarli instaura un autentico regime di violenza e di costrizione, in cui tutto è strumentalizzato in funzione dei rapaci, cioè di quelli che dovrebbero essere gli strumenti. Così si isola dalla vita, si chiude in una posizione antistorica.

E' curioso che per svolgere questa parabola tu abbia pensato a un mondo di volatili, abbia assunto degli uccelli come ipostasi delle minacce che incombono sulla società. La falconeria è ancora molto diffusa in Ungheria?

Al contrario. La falconeria va scomparendo un po' dappertutto nei paesi europei, e da noi è pressoché inesistente. Una delle maggiori difficoltà che abbiamo incontrato, sul piano organizzativo, è stata proprio quella di ricreare un centro di falconeria nella puszta. Tutto il complesso di ambienti e di attrezzature che si vede nel film è stato ricostruito, poiché da noi non esiste nulla di simile. Quanto ai fàlchi, con i relativi addestratori, abbiamo dovuto importarli dall'estero. Gl'interpreti invece sono tutti attori professionisti, che hanno diligentemente imparato ad avere dimestichezza con i rapaci.

Qualcuno, a proposito del tuo film, ha fatto riferimento a The Birds *di Hitchcock.*

Io non ho visto il film di Hitchcock, come non conosco il film che recentemente ha fatto in Francia Christian de Chalonge, che anche pare abbia per protagonista degli uccelli. Ma per quel che ne so, nel film di Hitchcock gli uccelli che invadono e terrorizzano una città americana sono la voce del mistero, la raffigurazione di angosce irrazionali. In *Magasiskola* invece i falchi sono parte di un meccanismo creato dagli uomini.

E Diana?

Il meccanismo creato dall'uomo è in grado di produrre i suoi miti. Crea una scala mitica di valori, crea gli ufficiali e i soldati, i girifalchi e gli avvoltoi. E crea anche il super-uccello, l'uccello di razza superiore, l'uccello « ariano » vorrei dire. E questo è Diana, che Lilik sogna, dipinge e insegue per tutto il film.

Con Magasiskola *hai affrontato per la prima volta, almeno in un lungometraggio, il colore. Ti ha posto dei problemi particolari?*

Si è trattato della prima esperienza col colore non solo per me ma anche per l'operatore. E ho cercato di risolvere i problemi che esso comportava seguendo certe idee che ero andato già maturando durante i miei anni di corso alla Scuola Superiore di Budapest e al Centro Sperimentale, ma che non avevo potuto mettere in pratica nei due documentari a colori realizzati finora. Io ritengo che non è mai senza ragione che un film venga realizzato a colori anziché in bianco e nero. E il colore deve avere una precisa funzione nella determinazione del clima drammatico della vicenda. Non si tratta necessariamente di usare i colori in modo antirealistico o espressionistico; ma di sollevarlo dalla bruta riproduzione naturalistica. Io credo in quella che mi piace chiamare la « drammaturgia dei colori ». In *Magasiskola*, per esempio, noi eravamo abbastanza condizionati dalla natura del luogo dove abbiamo girato: trattandosi quasi totalmente di esterni, non si poteva intervenire in modo drastico. Tieni presente che la puszta ha delle caratteristiche di colore abbastanza particolari: il cielo è di un azzurro assai smorto, quasi grigiastro, soprattutto verso la linea dell'orizzonte col quale finisce per confondersi. A sua volta la terra è fortemente sodica e l'erba, nei mesi estivi, è completamente arsa dalla canicola. Noi abbiamo cercato di correggere alquanto le dominanti gialle del terreno e di accentuare, soprattutto nelle scene finali, le dominanti azzurre perché prevalessero sul grigiore generale. Maggiore possibilità d'intervento ho avuto per quel che riguarda

gli ambienti e i personaggi. Qui ho evitato i colori puri, puntando invece sui colori complementari. Il Ragazzo è il solo a portare indumenti a tinte calde; tutti gli altri indossano vestiti a tinte fredde. Lilik e i suoi uomini portano camicie e pantaloni grigio-bluastri. Teréz ha in genere gonne e camicette di color blu e viola smorto; e solo alla fine, quando tenta il tardivo riavvicinamento al Ragazzo, indossa una camicetta rosa che si avvicina alle tonalità calde degli abiti portati dal Ragazzo. Questa è la drammaturgia dei colori come io la intendo, cioè l'impiego dei colori come supporto e sottolineatura dei momenti e delle situazioni drammatiche, e come caratterizzazione dei personaggi.

Una parte notevole mi pare che abbia in Magasiskola *l'impiego della musica. Si tratta di brevi interventi, a volte rapidissime intrusioni di strumenti solisti o di piccoli gruppi — legni, percussioni —, sempre intesi a sottolineare una situazione o a caratterizzare un personaggio. Mi sembra insomma che tu rifugga dalla utilizzazione del « commento musicale » come sfondo, tappezzeria su cui stendere la parte visiva, e tenda invece a considerare anche la costruzione della colonna sonora, in cui gl'interventi musicali si alternano, si uniscono e si fondono con i rumori, come uno dei momenti della regia, cioè della costruzione unitaria del film.*

E' così infatti, né vedo come potrebbe essere diversamente. La musica di tappezzeria è qualcosa di estremamente fastidioso in un film, spesso un alibi per sopperire alla scarsa espressività delle immagini. Io cerco di collaborare strettamente col musicista, soprattutto nell'individuazione dei momenti nei quali l'intervento della musica mi sembra opportuno, e l'immagine pare quasi evocarla naturalmente. Debbo dire che ho avuto la fortuna di collaborare, fin dal mio primo film, con un musicista di grande valore, che ha anche una comprensione assoluta delle esigenze e della particolare funzione che ha la musica per film. Si tratta di András Szöllosy, uno dei più preparati studiosi di Bartók e autore di fama europea: nel 1964 i suoi « Tre pezzi per flauto e pianoforte » furono eseguiti da Severino Gazzelloni al Festival della musica contemporanea di Venezia; recentemente ha vinto il Primo Premio dell'Unesco con il suo Terzo concerto.

Al momento della sua presentazione a Cannes, Magasiskola *ha dato luogo alle più svariate interpretazioni, quasi tutte in chiave di politica contingente. A parte la ovvia e direi quasi naturale individuazione di un'allegoria di una determinata società socialista,* o della *società socialista, si è anatomizzato il film alla ricerca di « segni » particolari di cui tu avresti voluto costellarlo. Per fare qualche esempio, qualcuno ha sostenuto che il personaggio di Teréz simboleggi la cultura che abdica alla propria autonomia e si fa serva del potere (che è comunque un'interpretazione suggestiva), o addirittura che nella tempesta notturna che fa strage di rapaci possa individuarsi il lavacro purificatore del XX Congresso o la ventata libertaria del '56. Secondo te queste interpretazioni in chiave deliberatamente politica sono legittime, o vanno fuori strada?*

Ho già detto che il film vuol essere una parabola di una certa condizione umana, che si verifica quando si distorce il senso autentico del rapporto tra l'uomo e la società in cui vive. Il significato del racconto va dunque cercato al di là dei puri dati narrativi, a un livello di allegoria, e perciò entro certi limiti tutte le interpretazioni sono legittime. Però l'errore di taluni critici è secondo me di avere interpretato l'allegoria da un punto di vista rigidamente politico, piuttosto che da un punto di vista filosofico. Sul piano filosofico ho cercato di raffigurare uno stato esistenziale, perciò perenne, della condizione umana. Sul piano politico, ho additato certi pericoli che possono affacciarsi — e in concreto si affacciano — in qualsiasi società.

Si potrebbe obiettare che voi, cioè gli uomini di cultura che si usa chiamare « dell'Est », a certi problemi ci pensate più degli altri, e ciò potrebbe essere significativo.

Il fatto è che noi abbiamo dei problemi diversi. Da voi i problemi più pressanti sono quelli dell'alienazione, del consumismo, i problemi del singolo individuo; da noi i problemi irrisolti del socialismo, le storture, i passi falsi, le manchevolezze di un sistema nel quale crediamo ma i cui difetti ci sforziamo di correggere. Ecco, se una funzione politica — non deliberata — si vuole attribuire al mio film, è di contribuire in qualche misura a una migliore edificazione del socialismo, o all'edificazione di un socialismo migliore. (*guido cincotti*)

István Gaál è nato il 25 agosto 1953 nella città mineraria di Salgótarján. Dopo aver frequentato le scuole elementari e medie a Pásztó, e poi a Szeged l'Istituto Tecnico (specializzazione in elettronica), si iscrisse nel 1953 al Szinház-és Filmüvészeti Föiskola (Istituto superiore d'arte drammatica e cinematografica) di Budapest, dove ebbe per maestri, fra gli altri, János Herskó, Karoly Makk, Marton Keleti e Félix Máriássy. Nel 1958 conseguì il diploma in Regia, dopo aver realizzato un cortometraggio sul lavoro degli operai addetti al controllo e alle riparazioni delle strade ferrate: una vigorosa esercitazione di montaggio creativo. Per qualche tempo lavorò come assistente negli stabilimenti Hunnia, poi, avendo vinto una borsa di studio del Ministero degli Esteri italiano, seguì il biennio di Regia 1959-61 presso il Centro Sperimentale di Cinematografia, realizzando, come saggio finale, il cortometraggio *Etude:* uno studio, appunto, su un personaggio, su una nottata trascorsa al tavolo di lavoro, sull'isolamento del ricercatore, sul risveglio della città, della vita.
Tornato a Budapest, fu tra i fondatori dello Studio Béla Balázs, organismo indirizzato alla valorizzazione di giovani registi esordienti nel campo del documentario e del cortometraggio in genere (nel quale hanno lavorato, fra gli altri, István Szabó, Judit Elek, Sándor Sára, Làszló Lugossy, Ferenc Kardos). E come documentarista appunto Gaál fece le sue prime, significative esperienze, istituendo una stretta collaborazione con Sándor Sára e curando assieme a lui — in alternanza di compiti — la regia e la ripresa di alcuni cortometraggi. Il lungometraggio di esordio, *Sodrásban,* gli valse il Gran Premio a Karlovy Vary nel 1964 e il premio della giovane critica a Pesaro l'anno dopo. I successivi — *Zöld ár* (1965), premiato a Hyères, e *Keresztelo* (1967) — lo confermarono uomo di punta della nuova generazione di registi ungheresi. Dotato di una particolare sensibilità verso i problemi della responsabilità e della coscienza dell'individuo di fronte alla società e ai propri simili, problemi da lui interpretati in chiave di più o meno velato autobiografismo, Gaál allarga, con *Magasiskola,* la sua visione, fino a comprendervi i termini del conflitto perenne fra libertà e autoritarismo, tra una concezione umana della vita e una concezione sordamente « concentrazionaria » in cui tutto è sottoposto alla meccanica e inviolabile disciplina di un Ordine inesorabile. Opera emblematica e lucidamente allegorica sul piano delle idee, *Magasiskola* offre anche la testimonianza di una conquistata maturità espressiva.
Ottimo conoscitore del cinema occidentale, Gaál ha anche tradotto in unghe-

rese la « Storia del cinema italiano » di Carlo Lizzani ed è nel comitato di redazione della rivista « Filmkultura ».
Magasiskola è stato presentato al Festival di Cannes del 1970, ottenenedo il Premio speciale della giuria (per la Palma d'oro gli fu preferito M * A * S * H), e poi alla Mostra del nuovo cinema ungherese di Olbia. Ma è tuttora sconosciuto al pubblico italiano; e ci si chiede perché.

Filmografia

1958 **Pálya munkások** (t.l.: Gli uomini della squadra) - **s.**, **sc.**, **r.**, **mo.**: István Gaál - **f.**: Sándor Sára - **p.**: Istituto superiore di arte drammatica e cinematografica (saggio di diploma) - **l.**: m. 114.
(Premio del Festival mondiale della gioventù, 1958)

1961 **Etude** - **s.**, **sc.**, **r.**, **m.**: István Gaál - **f.**: Anton Van Munster - **int.**: Antonio Menna - **p.**: Centro Sperimenatle di Cinematografia (saggio di diploma) - **l.**: m. 180.

1962 **Oda-vissza** (t.l.: Andata e ritorno) - **sc.**, **r.**, **mo.**: István Gaál - **f.**: Sándor Sára - **p.**: Studio Mafilm dei documentari - **l.**: m. 377.
Cigányok (t.l.: Zingari) - **r.**, **f.**, **mo.**: István Gaál - **sc.**: Sándor Sára - **p.**: Studio Béla Balázs - **l.**: m. 501.
(2° premio al Festival del documentario di Lipsia, 1963)

1963 **Tisza - őszi vázlatok** (t.l.: Tibisco, schizzi autunnali) - **sc.**, **r.**, **mo.**: István Gaál - **f.** (Eastmancolor): Sándor Sára - **m.**: András Szöllősy - **p.**: Studio Mafilm dei documentari - **l.**: m.: 477.

1964 **Sodrásban** (t.l.: Vortici) - **s.**, **sc.**, **r.**, **mo.**: István Gaál - **f.**: Sándor Sára - **scg.**: József Romváry - **m.**: András Szöllősy, Vivaldi (Concerto), Frescobaldi - **int.**: Andrea Drahota, Marian Moór, Sándor Csikós, János Harkányi, András Kozák, Tibor Orbán, Gyula Szersén, Kálmán Csohány - **p.**: Studio Mafilm n. 4 - **l.**: m. 2310.
(Gran Premio al Festival di Karlovy Vary, 1964; Premio della giovane critica al Festival di Pesaro, 1965)

1965 **Zöld ár** (t.l.: Anni verdi) - **r.**, **m.**: István Gaál - **s.**, **sc.**: István Gaál, Imre Gyöngyössy - **f.** Miklós Herczenik - **scg.**: Béla Zeichan - **m.**: András Szöllősy - **int.**: Benedek Tóth, Virag Dőry, Gábor Koncz, Judit Meszléri, István Szilágyi, Gyöngyvér Demjén, Teri Horváth - **p.**: Studio Mafilm n. 4 - l.: m. 2674.
(Premio della Repubblica al Festival di Hyères, 1966)

1967 **Keresztelő** (t.l.: Battesimo) - **s.**, **sc.**, **r.**, **mo.**: István Gaál - **f.**: Miklós Herczenik - **scg.**: Tivadar Bertalan - **m.**: András Szöllősy - **int.**: Zoltán Latinovits, János Koltai, Maria Majczen, Éva Ruttkay, Zsuzsa Balogh, József Bihary - **p.**: Studio Mafilm n. 4 - **l.**: m. 2450.

1968 **Krónika** (t.l.: Cronaca) - **s.**, **r.**, **f.**, **mo.**: István Gaál - **p.**: Studio Mafilm dei documentari - **l.**: m. 415.

1969 **Tiz éves Kuba** (t.l.: Dieci anni di Cuba) - **sc.**, **r.**, **mo.**: István Gaál - **p.**: Studio Mafilm dei documentari - **l.**: m. 450.

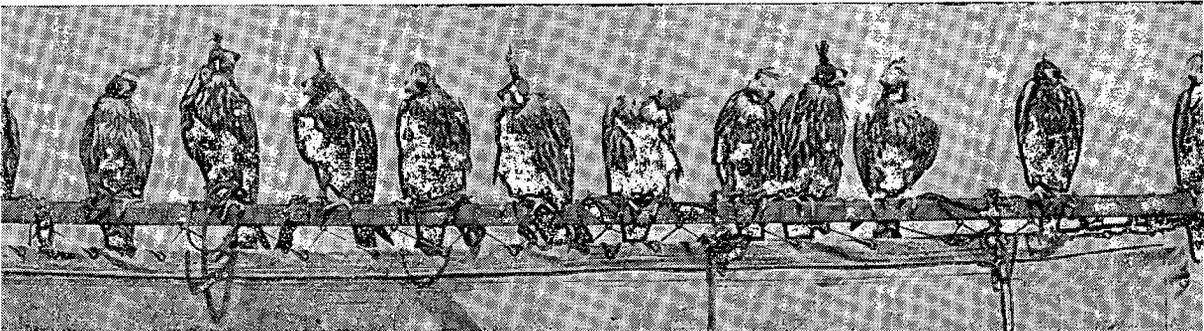
1970 **Magasiskola** (t.l.: Alta scuola, **noto come** I falchi) - **f.** (Eastmancolor) - **l.**: m. 2414. V. altri dati nel testo della sceneggiatura, pp. 48-51.
(Premio della giuria al Festival di Cannes, 1970)

MAGASISKOLA

(t.l.: Alta scuola, *noto come* I falchi) **Un film di István Gaál**

Quanto alla proposizione di scrivere una pagina vorrei non farlo. Sai, credo che non potrei aggiungere niente d'importante. Io faccio tutti i miei film come i piccoli pittori di Siena hanno fatto i loro quadri: chi sono stati artisti ma nello stesso tempo artigiani nel senso nobile della parola. Hanno cercato i feldspati, cioè hanno anno anche fatto i colori, hanno tagliato il legno sul quale hanno messo, dipinto le immaginazioni, hanno segato le cornici. Così, scrivo la sceneggiatura, faccio la regia, e poi faccio con le mani senza montatore il montaggio. Vale a dire filtro attraverso di me tre volte l'idea. A volte faccio anche l'operatore. Nello stesso tempo non mi tengo né scrittore di sceneggiatura, né regista, né montatore, né operatore. Mi tengo semplicemente uno scrittore delle immagine, o meglio: uno versato dello scrivere le immagine. Per me, fare un film, costa un anno intero, cioè lavoro lentamente. Non so spiegare i miei film. E non voglio. Un regista, del resto è sempre meno importante del suo film. E' una cattiva consuetudine fare grandi rumori attorno i cineasti. Sono sicuro, che le cose nascono in silenzio.

István Gaál

Sceneggiatura desunta alla moviola, a cura di Guido Cincotti

1. Coda nera (Inizia musica, e prosegue fino a inq. 19 [1])

(6"6)

2. (*Diss. in apertura*)
(*Tot.*) Cielo azzurro. Dal fondo, in principio quasi invisibile, un airone in volo si avvicina ingrandendosi (C.L.L.). L'immagine si arresta; sul fotogramma fisso appare, in sovraimpressione, il titolo:

Il IV Filmstudio d'arte presenta:

(17"6)

3. (*C.L.*) L'airone continua il suo volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

il film intitolato

MAGASISKOLA

(8"8)

4. (*C.L.*) L'airone avanza ingrandendosi. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso il titolo:

sceneggiatura:
ISTVÁN GAÁL

dal racconto di
MIKLÓS MÉSZÖLY

(6"6)

5. (*C.L.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Drammaturgo:
LUCA KARALL

Dialoghi:
MIKLÓS MÉSZÖLY

(7"7)

6. (*C.L.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso il titolo:

Musica:
ANDRÁS SZÖLLOSY

(7"7)

[1] Andante malinconico. Flauto solista più oboe, clarinetto, fagotto, tromba, arpa, pianoforte, archi. **Durata** del brano (il più lungo di tutto il film): 2'18"ca.

7. (*C.M.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

INTERPRETI:

Il Ragazzo:
IVAN ANDONOV
Lilik:
GYORGY BÁNFFY
Teréz:
JUDIT MESZLÉRY

(8"8)

8. (*C.M.*) L'airone si avvicina. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

FERENC PALÁNCZ
IMRE GULYÁS *GYULA BAY*
PÁL HRIAZIK *GÁBOR HARSÁNYI*
JOSEF ZÉMANN *MIHÁLY NYÚL*

(6"6)

9. (*C.M.*) L'airone in volo. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Collaboratori del regista:
JÁNOS SZÜCS
LÁSZLO SIMON
Montaggio:
ISTVÁN GAÁL

(6"6)

10. (*C.M.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Collaboratori dell'operatore:
KÁLMÁN MÉSZÁROS
GÉZA GONDA
ELOD KÜRTÖS
Direttore delle luci:
ISTVÁN F. GAÁL

(6"6)

11. (*C.L.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Scenografia:
JOZSEF ROMVÁRY
Costumi:
FANNY KEMENES
Suono:
FERENC CSONKA

(6"6)

12. (*C.L.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Architetto:
ÉVA MARTIN

Arredatori:
JÓZSEF SZEBENI
ATTILA KÖVES

Trucco:
ZOLTÁN ELEK
ZOLTÁNNÉ ELEK

Esecuzione dei costumi:
PÉTERNÉ BOLGÁR

Assistenti al montaggio:
ANNAMARIA KOMLÓSSY

(10")

13. (*C.M.*) L'airone in volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Direttore dello stabilimento:
GÉZA KOCSONYAY

Direttore di produzione:
ISTVÁN DAUBNER

(5"5)

14. (*C.L.*) L'airone in volo avanza dal fondo. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Falconieri:
SÁNDOR NÁDAI
GYULA MOLNÁR jr.
SÁNDOR NAGY
FERENC FABIÁN
GÉZA VANCSÓ

(8"8)

15. (*C.L.*) L'airone avanza dal fondo. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

HA PRODOTTO:

L'IMPRESA DI PRODUZIONE CINEMATOGRAFICA UNGHERESE
E
IL LABORATORIO CINEMATOGRAFICO UNGHERESE

Tecnica del colore:
GÉZA DOBRÁNYI
IRÉN KUN

I realizzatori del film ringraziano la Fattoria statale di Kiskunság per la collaborazione

DISTRIBUITO IN UNGHERIA DALLA MOXEP

(7"7)

16. (*C.M.*) L'airone si avvicina. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Organizzatore della produzione:

ANDRÁS NÉMETH

(4"4)

17. (*C.M.*) L'airone si avvicina. Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Fotografia:

ELEMÉR RAGÁLYI

(5"5)

18. (*C.M.*) L'airone continua il suo volo (*pan. a d.*). Arresto dell'immagine; a fotogramma fisso, il titolo:

Regia:

ISTVÁN GAÁL

(6"6)

19. (*C.L.L.*) L'airone avanza dal fondo. Un falco attraversa lo schermo da d. (*C.M.*) ed esce da s. — (Cessa la musica) (Tintinnio di campanelli)

(4"4)

20. (*C.M.*) Il falco in volo. Dalle zampe pendono due lunghi nastri sui quali sono attaccati dei campanelli. Appare l'airone. Fulmineamente il falco lo ghermisce e lo trascina in basso. Scompaiono. — (Tintinnio di campanelli)

(7"7)

21. (*Tot.*) Il cielo. Dal basso compaiono delle piume di airone, galleggiano nell'aria, ricadono. (*Diss. in chiusura*) — (Diss. il suono dei campanelli)

(5"5)

22. (*Diss. in apertura*) (*Tot.*) Una pianura brulla, sul cui sfondo si disegna la linea delle montagne. (*Lenta pan. a s.*) Una stazioncina ferroviaria (*pan. a s. e zum ind.*); un treno a vapore entra in campo da s. e si arresta. (*C.L., stop pan.*) Un — (Sferragliare di treno)

ferroviere aiuta una donna a salire, mentre scende un solo passeggero: è il Ragazzo. Indossa pantaloni nocciola e camicia bianca aperta sul petto: per tutto bagaglio ha una sacca a tracolla. E' giovane: sui venticinque anni. Mentre il treno riparte, attraversa i binari (*breve carr. a s. e pan. a d.*); poi si arresta (*M.F.*). Si china a terra (*pan in basso, M.P.P.*) e osserva...

(Frinire di cicale, cinguettio di uccelli)

(Fischio del capostazione, sferragliare del treno)

(1'5"6)

23. (*C.M.*) ...una carogna di animale già scheletrita...

(Da qui, fino al termine dell'inq. 40, frinire di cicale)

(2"2)

24. (*M.P.P., come a fine inq. 22*) ...poi alza lo sguardo verso...

(3"3)

25. (*C.L., sogg.*) ...un uomo a cavallo, immobile, in attesa; con una mano regge le briglie di un altro cavallo. Età sui quarantacinque anni, viso duro, inquadrato da una barbetta nera. Indossa pantaloni di fustagno grigi con gambali, camicia grigio-azzurra con sopra un giubbotto a vento; sul capo un cappello da alpino con penna; a tracolla una bisaccia. E' Lilik.

(3"3)

26. (*C.L., sogg.*) Il Ragazzo si solleva e avanza verso Lilik (*breve zum av.*).

(15"4)

27 (*F.I., sogg.*) Lilik, a cavallo (*breve zum av. fino a M.F.*) guarda...

(4"4)

28. (*M.F., sogg.*) ...il Ragazzo.

(2"2)

29. (*M.F., sogg., come a fine inq. 27*) Lilik.

Lilik: *Il treno ha avuto ritardo.*

(3"3)

30. (*M.F., sogg., come a fine inq. 28*) Il Ragazzo...

(2"2)

31. (*F.I.*) ...si avvicina da sinistra a Lilik, che gli indica l'altro cavallo.

Scarta a sinistra, ma vi ci abituerete.

Il Ragazzo monta (*pan. a d. poi zum av. fino a M.F.*). Lilik gli lascia le briglie, poi gli porge la mano.

Mi chiamo Lilik.
Ragazzo: *Somoskoi.*
Lilik: *Andiamo?*

(19"8)

32. (*C.L.*) I due attraversano al piccolo trotto un vasta campagna. Fra cielo e terra solo i pali e i fili del telegrafo.

Lilik: *Che ne pensi di questi fili? Giorni fa venne una tipa da Budapest, una giornalista... Era capace di venire a stendersi tutte le sere qui sotto, per ascoltarli. E' musica pura, diceva... Sai che mi hanno già ammazzato due rapaci, questi fili? Luccicano a tal punto da ingannare anche i loro occhi. Che è quanto dire...*

(27"5)

33. (*C.L.*) In un lieve pendio Lilik arresta il cavallo (*C.M.*), si guarda intorno, poi estrae un binocolo e lo porge al Ragazzo. Questi guarda...

(Uno stridio acuto in lontananza)

(23")

34. (*C.M., sogg.*) ...un gruppo di aironi, lontano, sull'erba.

(4"4)

35. (*M.F.*) Il Ragazzo restituisce il binocolo a Lilik.

Ragazzo: *Non sarebbe il caso di dare un'occhiata da quella parte?*
Lilik: *Lasciamo stare; meglio non disturbarli. Avremo tutto il tempo.*

Incitano i cavalli...

(8"8)

36. (*C.L.L.*) ...e avanzano al galoppo; passano (*pan. a d.*) davanti a una casa diroccata. Escono di campo a destra...

(10")

37. (*C.M.*) ...e continuano la corsa. Il Ragazzo rallenta un attimo e volge lo sguardo a terra per osservare...

(5"3)

38. (*C.M., sogg.*) ...un grosso insetto...

(2"3)

39. (*C.M., come a fine inq. 37*) ...poi riprendono ad avanzare al piccolo trotto (*F.I., pan. a s.*) per la campagna piatta, appena movimentata da radi alberi e brevi asperità.

Sei un buon osservatore. Non l'avrei creduto, in uno che viene dalla città.

Lilik indica al Ragazzo un cartello piantato su un rozzo palo nel bel mezzo della campagna, a ridosso di un campo di spighe.

L'ho dipinto io. Mi piace dipingerli; a casa te ne mostrerò degli altri.

Ma improvvisamente (*zum ind. fino a C.M.*) si rabbuia in volto, ferma il cavallo (*pan. a s.*), scende di scatto, si avvicina al cartello: la scritta (« Zona vietata ») è imbrattata, quasi illeggibile. Lilik cerca di pulirla col fazzoletto. Poi eccitatissimo avanza verso sinistra (*carr. av. e pan. a d. fino a M.F.*).

Canaglie!...

So bene chi è che viene a imbrattarlo. Giovinastri. Lavorano nella cooperativa qua vicino. E trovano anche il tempo di venire fin qui di notte.

Riprende a correre (*pan. a s., poi zum ind. e pan. a s. fino a C.M.*) fino a ergersi, solo, nella campagna deserta. Torna indietro (*pan. a d. fino a P.A.*)...

(urlando) *Bastardi!*
Se almeno sapessi da che cosa deriva quest'odio! Non puoi mai sapere quel che ti aspetta.

...rimonta a cavallo (*breve zum av. fino a M.F.*), si rivolge al Ragazzo che lo guarda in silenzio...

E' invidia? O cos'altro che li fa imbestialire?
Che ne pensi?... Vedo che sai tacere. Su, andiamo!

...poi sprona il cavallo, seguito dal Ragazzo (*pan. a s.*); si allontanano al galoppo (*C.L.*).

(1'29"8)

40. (*Part.*) Una banderuola infilata a una asta di ferro, a sua volta poggiata a un albero scheletrico. (*Pan. in basso e zum ind. fino a C.M.*) La pianura, sterminata. Lilik e il Ragazzo arrivano al galoppo e si fermano (*pan. a d.*) nel piazzale della fattoria[2]. Scendono da cavallo; il Ragazzo si avvia verso s. (*breve pan. a s.*), Lilik esce di campo a d.
Il Ragazzo lo raggiunge di corsa (*pan. a d., C.M.*)...

(f.c.): *Vieni qui!*
(Cessa il frinire delle cicale)

(43")

41. (*M.F.*) ...e Lilik gli indica...

(Squittire di rapaci e suono di campanelli fino all'inq. 44).
Questa è la mia polizia aerea.

(5"7)

42. (*C.M., sogg.*) ...tre falchi.

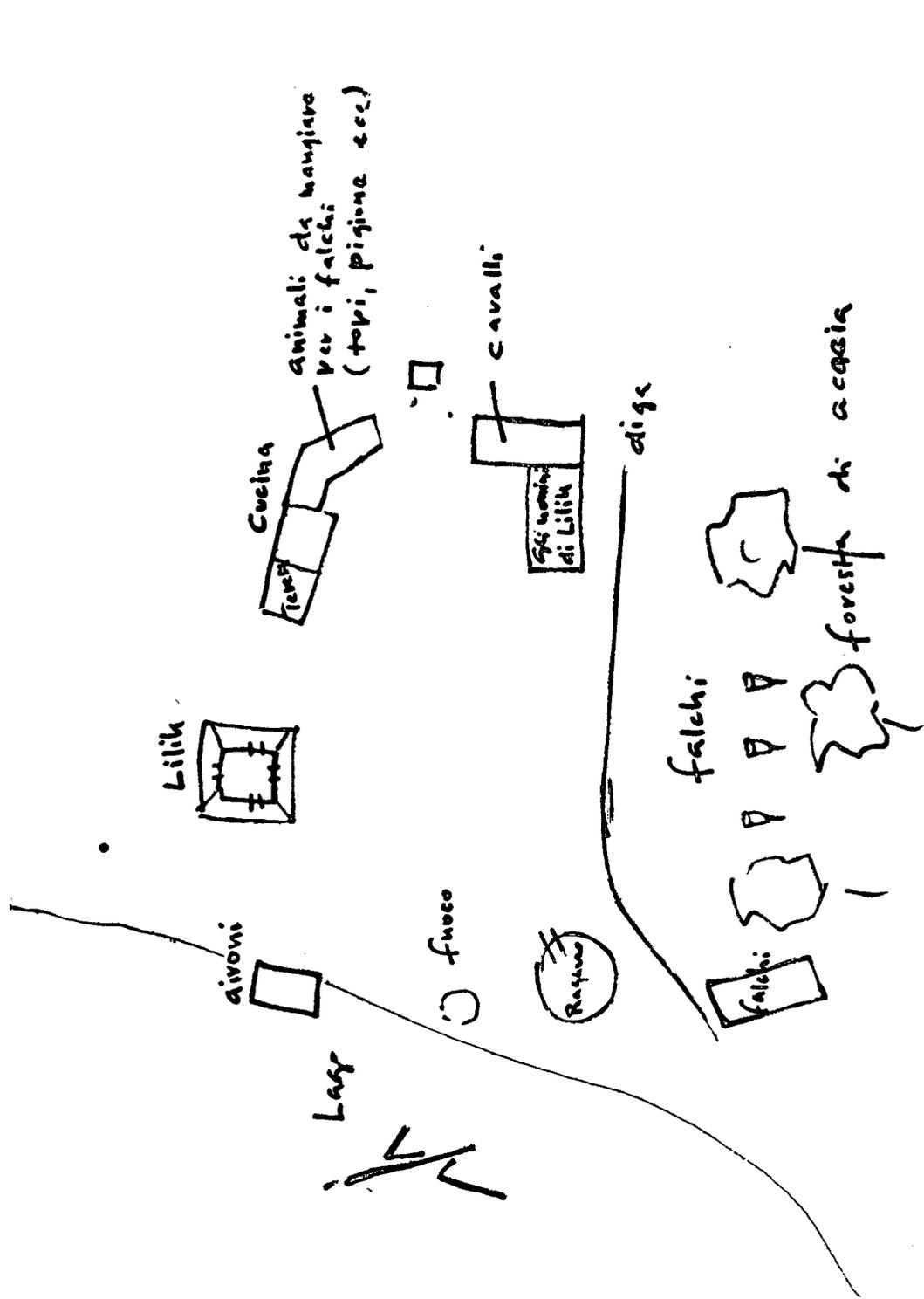
(f.c.) *I tre ufficiali, là, sono i migliori girifalchi.*

(2"5)

43. (*M.F., come a inq. 41*) I due fanno qualche passo verso destra (*pan. a d.*).

Gli altri sono semplici soldati. Ma anche di loro non posso lamentarmi. Il tuo permesso? E' a posto?

[2] La dislocazione dei vari ambienti della fattoria — che assieme alle attrezzature per i falchi e gli altri animali, e a un boschetto, delimitano uno spazio approssimativamente circolare — è rilevabile dallo schizzo tracciato dallo stesso Gaál e riprodotto a p. 55. L'accesso alla fattoria dalla campagna avviene tra la capanna di Lilik e l'ambiente della cucina.

Topografia dell'allevamento dei falchi (*schizzo di I. Gaál*)

Il Ragazzo porge un foglio a Lilik, che vi dà un'occhiata e lo intasca.

Teréz!

(20")

44. (*C.L., sogg.*) Teréz è intenta a raccogliere erba in un acquitrino, accanto a una costruzione in muratura chiusa da una cancellata in legno: un'uccelliera.

(f.c.) *Dormirai là in fondo...*

(3"2)

45. (*M.F., come a fine inq. 43*) Lilik si allontana e il Ragazzo si avvia a sinistra (*pan. a s. e breve carr. laterale a d.*).

...Teréz si occuperà di te.

(Inizia musica [3])

(14"5)

46. (*F.I.*) Teréz si avvicina sorridendo (*breve carr. av. fino a M.F.*). Sui trent'anni, bionda, solida, opulenta; il portamento deciso, di chi è abituata a compiere fatiche virili, è temperato dal calore dello sguardo. Porta dei corti gambali neri; su una gonna color viola smorto ha annodato un grembiule grigio-azzurro; un corsetto bianco lascia libere le braccia e, abbondantemente, il seno. Sorride al Ragazzo.

Teréz: *Venite.*
(Cessa la musica)

(8"2)

47. (*F.I.*) Nella capanna Teréz sta preparando il letto. L'ambiente è piccolo, l'arredamento ridotto all'essenziale. Nel mezzo un tavolo con sopra una candela e una scatola di fiammiferi; addossato a una parete il letto. Sulle pareti imbiancate a calce, alcuni quadri a soggetto unico: falchi in tutti gli atteggiamenti, a riposo, in volo, a caccia di colombe o di aironi. Lo stile è « naïf », con accesi contrasti e angosciosi effetti espressionistici.
Il Ragazzo entra nella capanna (*pan. a s.*) e posa la sacca. Teréz va a prendere una coperta (*pan. a s.*) poi torna verso il letto (*pan. a d.*) sulla cui sponda si è seduto il Ragazzo.

(Frinire di cicale)

Teréz: *Una coperta basterà? Se occorre posso portarne qualche altra.*
Ragazzo: *Grazie, questa basterà.*
Teréz: *Anche d'inverno non ve ne occorrerebbero di più. Lilik dorme completamente svestito anche in pieno inverno. Avete anche voi quest'abitudine?*
Ragazzo: *Niente affatto.*
Siete sua moglie?
(Inizia musica [4])

Teréz è ancora affaccendata. Il Ragazzo la segue con lo sguardo.
Teréz ha terminato. Si avvia alla porta (*pan. a d.*), si sofferma un attimo sulla soglia (*P.A.*) guardando il Ragazzo...

Teréz: *Il catino è sotto il letto.*
(Cessa la musica)

[3] Breve adagio per flauto solo. Durata: 10"5 ca.
[4] Riprende la frase del flauto solo. Durata: 6"ca.

...poi esce.

(44"7)

48. (*M.F.*) Il Ragazzo si alza, poggia il sacco sul tavolo (*breve pan. a s.*) e mentre si sbottona la camicia osserva alle pareti (*breve pan. a s.*) i quadri raffiguranti i falchi.

(Squittire di falchi)

(48"4)

49. (*Tot.*) L'esterno della fattoria; è il tramonto. Davanti alla cucina è apparecchiata una rozza tavola. Lilik è a capotavola; ai suoi lati, seduti su due panche, quattro uomini. Teréz esce dalla cucina portando una zuppiera (*breve carr. av. e pan. a d.*).

Lilik: *Zámbo, chiama l'ospite.*

Uno degli uomini si alza e esce da d., mentre Teréz riempie i piatti e Lilik taglia fette di pane che porge agli uomini.

(A tratti, squittire di falchi)

Zámbo riprende il suo posto. (*Carr. av. e pan. a d.*) La tavolata, nel senso della lunghezza; Lilik è di fronte. Arriva il Ragazzo, prende posto alla sinistra di Lilik. Teréz lo serve, poi continua ad andare avanti e indietro; non si siede e non mangia.

Ragazzo: *Scusatemi.*
Lilik: *Ti abituerai. Da noi si fa tutto a ora fissa. A proposito, come ti chiami?*
Ragazzo: *Gábor Somoskoi.*
Lilik: *Troppo lungo.* (a Teréz) *Che ne pensi?*
Teréz: *Lo chiameremo Ragazzo. Ha un viso così infantile!*

Tutti ridono cordialmente.

Lilik: *Così va bene. Questi sono i miei falconieri, Ragazzo.*
Ragazzo: *Molto lieto.*
Zámbo: *Zámbo.*
Perge: *Perge.*
Bazso: *Bazso.*
Bartus: *Bartus.*

Terminate le presentazioni, tutti sono intenti a mangiare.

Lilik: *Domani andrete verso Kunhalom con quattro falchi. Abbiamo visto un bello stormo di aironi da quelle parti. Potrete farne fuori almeno la metà.*
Zámbo: *Intesi. Alla salute!*
Tutti: *Alla nostra!*

I quattro falconieri si alzano ed escono da destra.

Lilik: *Teréz!*

Teréz porta della frutta e una bottiglia di grappa. Lilik serve il Ragazzo.

Ragazzo: *Credo di non averlo ancora meritato.*
Lilik (ridendo): *Non fa nulla. Il nostro ospite ha diritto a questo trattamento. In seguito sarà lei stessa a non portarlo più... Be', alla salute.*
Ragazzo: *Grazie.*

Dopo aver bevuto si alzano...

(2'39"5)

50. (*Tot.*)... attraversano la corte (*breve carr. laterale a d. e breve pan. a s.*) e si avvicinano (*C.M.*) a un lungo tralic-

(Zirlio di grilli e squittire di falchi, fino all'inq. 56)

cio di legno sormontato da una pertica, dove sono appollaiati, in fila, una dozzina di falchi. Sullo sfondo i quattro uomini affaccendati. Ormai è il crepuscolo.

Lilik: *Conosci le opere di Husam Dawlah Taymur? Bisognerebbe leggerle tutti i giorni. Io non riesco ad addormentarmi se non ne ho letto qualche pagina. E' straordinario come questo antico Persiano sapesse già tutto... Evidentemente la natura non invecchia. Bisogna partire dalla vita, questo è il segreto di tutto; solo così si può mettere ordine... Tu mi capisci. Egli avrebbe detto la stessa cosa che ho detto io, oggi, a Kunhalom. Perché stuzzicare gli aironi, in un momento in cui non potevamo far nulla? Perché andassero a scegliersi un altro luogo dove raggrupparsi? Ora noi sappiamo esattamente dove si trovano. Domani andremo con quattro uccelli e sistemeremo la faccenda.*

Lilik si avvicina agli uomini, intenti a macellare carne per i rapaci.

Ehi, il manico dell'ascia va impugnato così; bisogna recidere la testa: il cibo va ucciso.

Torna verso il Ragazzo e assieme vanno a fermarsi (*carr. laterale a d., F.I.*) davanti a un falco dall'aspetto particolarmente fiero; si piegano sulle ginocchia per osservarlo (*breve pan. in basso, brevissimo zum ind.*).

Naturalmente le mani si riempiono di sangue e di piume. E' un lavoro da uomini, questo.

51. (*F.I., sogg.*) Un falco.

(5"5)

(f.c.) *Uno strano ospite, non è vero? Abbastanza forte da uccidere...*

52. (*F.I., come a fine inq. 50*) I due accovacciati.

Si rialzano (*zum av. fino a P.A.*) e Lilik si avvia verso la propria capanna (*carr. ind. fino a C.M.*). Anche il Ragazzo si avvia, poi si volta (*C.M.*) a guardare...

(35"2)

...una quaglia. Ma non ci si può fidare. Se gli passa qualcosa per la testa improvvisamente lascia la preda. Cerca di acchiappare gl'insetti. Come un bambino. Come un civile...
Va' a riposare, adesso.
Ragazzo: *Buona notte.*
Lilik (agli uomini): *Hanno mangiato abbastanza.*

53. (*F.I., sogg.*)... due falchi appollaiati sul trespolo...

(4"4)

(Lo squittire dei falchi ora somiglia a un lamento)

54. (*M.P.P., sogg.*)... un altro falco...

(4"4)

55. (*M.F., sogg.*)... un quarto falco che allarga le ali.

(5"5)

56. (*C.M., come a fine inq. 52*) Il Ragazzo guarda i falchi con aria assorta.

(3")

(Cessa lo squittire dei falchi)

57. (*P.A.*) L'interno della capanna del Ra-

(Zirlio di grilli, gracidare di rane)

gazzo, illuminata dalla candela. Il Ragazzo, seduto al tavolo, termina di prendere degli appunti, spegne la candela, si alza e al buio si avvicina (*pan. a s.*) alla finestra aperta. Fuori s'intravede nella notte Teréz che si avvia verso la capanna di Lilik. Il Ragazzo si sfila la camicia e si avvia (*pan. a d.*) verso il letto.

(28"6)

58. (*Tot.*) L'esterno della fattoria, avvolto nella penombra notturna.
(*Diss. in chiusura*)

(Il gracidare delle rane aumenta d'intensità)

(Dissolvono i rumori)

(5"5)

59. (*Diss. in apertura*)
(*F.I.*) Il sole inonda la capanna del Ragazzo, lo sveglia. Si alza, dà un'occhiata (*pan. a s.*) alla finestra, torna verso il letto (*pan. a d.*) e rapidamente indossa camicia e pantaloni.

(22")

60. (*C.M.*) L'esterno della fattoria. Il Ragazzo esce dalla sua capanna e si avvicina a Lilik, che è intento a macellare della carne su un tronco d'albero.

Ragazzo: *Buon giorno.*
Lilik: *Buon giorno.*
Ragazzo: *Sono in ritardo?*

Lilik infila un guantone, poi i due si accucciano avanti a Bogarász.

Lilik: *Non importa, ti abituerai... Che appunti hai preso ieri sera? Certamente qualche osservazione su Bogarász. E' il favorito dei nostri visitatori... Ma è puro sentimentalismo.*

Lilik prende in mano il falco...

Da soli, quegli altri non sarebbero nemmeno loro così aggressivi. Finché vivono allo stato selvaggio non gli viene in mente di aggredire neanche un'oca.

... e torna verso il tronco d'albero, seguito dal Ragazzo (*pan. a s.*); si siedono (*M.F.*). Sullo sfondo è Zámbo, affaccendato.

Perché non ne hanno bisogno. Gli bastano un paio d'etti di carne al giorno; e allora perché dovrebbero attaccarsi a un'oca coriacea? Naturalmente qui, all'allevamento, la cosa è diversa. Io li faccio mangiare il doppio. Maggiore è il peso, maggiore è la forza di attacco. E' quello che i giovani addestratori dimenticano. E' così che i miei uccelli acquistano autorità. Caccerebbero anche la propria madre. Non come questo qui, Bogarász.

Lilì porge al Ragazzo delle zampe di volatile.

Le zampe le mettiamo da parte.
Ragazzo: *Che bisogno avete di conservarle?*
Lilik: *Che credi che stiamo a fare qui, a divertirci? Sono la nostra moneta di scambio: è con esse che dimostriamo ogni mese il nostro rendimento.*

Si alzano (*breve pan. in alto e a d.*) e si avviano verso il fondo.

Zámbo! Al lavoro, gente!...

(1'47"5)

61. (*F.I.; carr. laterale a d.*) Cinque falchi in fila su una pertica. Hanno le teste coperte da cappucci colorati, simili a elmi di guerrieri medievali. Dal collo pendono due nastri con dei campanelli. (*Breve pan. in alto*) Zámbo colloca un altro trespolo. (17"6)	(Inizia musica: è una marcetta da parata [5])
62. (*M.F.*) Lilik e il Ragazzo si dirigono (*pan. a s.*) verso i trespoli (*C.M.*). Perge, Bazso e Bartus cominciano a volteggiare a cavallo. (16"6)	(Continua la marcetta) Lilik: *Addestramento!* (Cessa la musica)
63. (*M.F.*) Zámbo lancia un falco: questo compie un giro planando (*pan. in alto e poi a d. e s. a seguire le volute del falco*). (11")	(Tintinnio di campanelli, fino a inq. 154)
64. (*C.M.*) Nel mezzo del piazzale Zámbo fa ruotare, con ampie volute, una fune alla cui estremità è legato un uccello. (2"4)	Zámbo: *Ehi!*
65. (*Tot., come a fine inq. 63*) Il falco effettua un ampio giro (*pan. a seguire*), si avventa contro... (7"6)	
66. (*C.M., come a inq. 64*)... Zámbo, che piegandosi evita il falco e continua a far ruotare la fune, poi si libra nuovamente... (2"2)	
67. (*Tot., come a inq. 63*)... e compie un altro giro. (3"3)	(f.c.) *Ehi!*
68. (*M.P.P.*) Zámbo fa ruotare la fune. (1"8)	*Ehi!*
69. (*Tot., come a inq. 63*) Il falco compie un altro giro.	
70. (*M.P.P., come a inq. 68*) Zámbo fa ruotare la fune. (2"2)	

[5] Batteria con piatti e tamburo, pianoforte, arpa, archi, flauto, oboe, clarinetto, fagotto, tromba. Durata: 34"2 ca.

71. (*Tot., come a inq. 63*) Il falco compie un altro giro, poi si avventa... (f.c.) *Ehi!*

(4"8)

72. (*M.F.*)... su Zámbo, che lo evita piegandosi (*pan. a s.*), poi si libra di nuovo...

(1"1)

73. (*Tot., come a inq. 63*)... e compie ancora un giro. (f.c.) *Ehi!*

(5"5)

74. (*P.P.*) Zámbo continua a far ruotare la fune. (f.c.) *Ehi!*

(2"7)

75. (*Tot., come a inq. 63*) Il falco si avventa.

(4")

76. (*P.P.*) Zámbo.

(1"5)

77. (*Tot., come a inq. 63*) Il falco si avventa di nuovo. (f.c.) *Ehi!*

(3"3)

78. (*M.P.P.*) Zámbo di spalle.

(2"2)

79. (*Tot.*) Il falco si avventa.

(3"5)

80. (*Part.*) Le braccia di Zámbo che fanno roteare la fune.

(1"5)

81. (*Tot.*) Il falco continua a girare.

(2")

82. (*P.P.*) Zámbo. (f.c.) *Ehi!*

(2"4)

83. (*Tot.*) Il falco gira ancora, poi si avventa. (f.c.) *Ehi!*

(4")

84. (*C.M.*) Zámbo lascia la fune; il falco cala sulla preda, l'afferra e se la porta a terra (*breve pan. a d.*).

(4"8)

85. (*M.P.P.*) Lilik e il Ragazzo osservano la scena.

(1"3)

86. (*F.I.*) Il falco sbrana la preda.

(3"5)

[Fine della prima bobina]

87. (*M.F.*) Zámbo è accanto a Lilik e al Ragazzo. Lilik gli dà un ordine secco e si allontana da d. Zámbo avanza (*M.P.P., zum av.*).

Lilik: *Gioco del pallone!*

(10")

88. (*C.L.*) Perge, Bazso e Bartus, a cavallo, girano in tondo, alquanto distanziati uno dall'altro (*breve zum av.*). Perge lancia un falco...

(Un fischio, un richiamo)

(7"2)

89. (*M.F.*) ...che dopo un breve volo (*pan. a d.*) va a posarsi sul pugno teso di Bazso.

(3"5)

90. (*M.F.*) Bartus si prepara a ricevere il falco.

(1"3)

91. (*F.I.*) Bazso lancia il falco, che (*pan. a d.*) va a posarsi sul pungno di Bartus.

(Richiami)

(3"7)

92. (*F.I.*) Perge si prepara.

(1")

93. (*F.I.*) Bartus lancia il falco, che (*pan. a d.*) va a posarsi su Perge.

(2"6)

94. (*C.M.*) Bazso si prepara.

(1")

95. (*F.I.*) Perge lancia il falco, che (*pan. a d.*) va a posarsi su Bazso.

(3")

96. (*M.F.*) Bartus si prepara. (Richiami)

(1"3)

97. (*M.F.*) Bazso lancia il falco, che (*pan. a d.*) va a posarsi su Bartus.

(3"5)

98. (*M.F.*) Il Ragazzo osserva la scena; dietro di lui, a cavallo, Perge si prepara (*pan. a d.*). (Richiami)

(1")

99. (*M.F.*) Bartus lancia il falco (*pan. a d.*) a Perge. Il ritmo dei lanci va facendosi sempre più veloce.

(2"2)

100. (*C.M.*) Bazso si prepara (*pan. a d.*).

(1"3)

101. (*M.F.*) Perge lancia il falco (*pan. a d.*) a Bazso, che lo rilancia immediatamente.

(1"9)

102. (*M.F.*) Bartus si prepara...

(1")

103. (*M.F.*) ...e riceve il falco (*pan. a d.*).

(2"4)

104. (*F.I.*) Perge si prepara.

(1")

105. (*M.F.*) Bartus lancia il falco (*pan. a d.*) a Perge.

(3")

106. (*M.F.*) Lilik e il Ragazzo osservano (*breve zum av.*).

(1"9)

107. (*Dett.*) La mano di Perge lancia il falco (*pan. a d.*) a Bazso (*M.F.*)...

(2")

108. (*M.F.*) ...che lo rilancia...

(1")

109. (*Dett.*) ... sulla mano di Bartus.

(1"6)

110. (*M.F.*) Bartus lancia il falco a Perge...

(2"7)

111. (*M.F.*) ...che lo rilancia a Bazso.

(1"1)

112. (*M.F.*) Bazso a Bartus.

(2"7)

113. (*M.P.P.*) Il Ragazzo osserva i lanci. (f.c.) *Ehi!*

(1")

114. (*F.I.*) Bartus lancia...

(2")

115. (*M.F.*) ...a Perge...

(1")

116. (*M.F.*) ...il quale rilancia.

(2"2)

117. (*M.P.P.*) Il Ragazzo osserva (*breve pan. a s.*) come affascinato.

(1"3)

118. (*M.F.*) Bazso lancia il falco.

(2")

119. (*M.F.*) Bartus lancia il falco.

(1")

120. (*Dett.*) Il falco in volo.

(0"4)

121. (*M.P.P.*) Il Ragazzo segue l'azione (*carr. diagonale*) che ora diventa vorticosa.

(1"1)

122. (*M.F.*) Perge lancia.

(1"6)

123. (*M.F.*) Bazso lancia.

(1"1)

124. (*M.F.*) Bartus lancia.

(1"1)

125. (*M.F.*) Perge lancia.

(1")

126. (*M.F.*) Bazso lancia.

(1"1)

127. (*M.F.*) Bartus lancia.

(0"7)

128. (*M.F.*) Perge lancia.

(1"1)

129. (*M.F.*) Bazso lancia.

(1")

130. (*Tot.*) Il cielo azzurro, senza nuvole (*pan. a d.*).

(1")

131. (*Tot.*) Il falco in volo.

(0"7)

132. (*M.P.P.*) Lilik e il Ragazzo osservano (*rapida pan. a d.*)

(1")

133. (*M.F.*) Un falconiere lancia.

(0"4)

134. (*Tot.*) La campagna (*pan. a d. rapidissima*).

(1"4)

135. (*Tot.*) Il falco in volo.

(1")

136. (*Tot.*) Il cielo (*pan. a d. rapidissima*).

(0"7)

137. (*Dett.*) Una mano lancia il falco.

(0"4)

138. (*Tot.*) Il falco in volo.

(0"7)

139. (*M.F.*) Un falconiere lancia.

(0"7)

140. (*Tot.*) Il falco in volo.

(1"4)

141. (*M.P.P.*) Lilik e il Ragazzo seguono l'azione (*pan. a d.*).

(0"4)

142. (*M.F.*) Un falconiere lancia.

(0"7)

143. (*M.F.*) Un falconiere lancia.

(1")

144. (*M.F.*) Un falconiere lancia.

(1"1)

145. (*Dett.*) Il falco vola raso terra, sfiorando il petto del Ragazzo.

(0"7)

146. (*Dett.*) Una mano lancia il falco.

(0"4)

147. (*M.P.P.*) Il Ragazzo (*pan. a d.*).

(0"4)

148. (*Dett.*) La testa di un cavallo.

(0"4)

149. (*Dett.*) Una mano che lancia.

(1")

150. (*Dett.*) Una mano che lancia.

(0"7)

151. (*Dett.*) Una mano che lancia.

(1"1)

152. (*Dett.*) Una mano che lancia.

(0"4)

153. (*M.P.P.*) Il Ragazzo osserva... (*carr. laterale a d.*)

(1"6)

154. (*M.F.*) ...Bazso che galoppa (*pan. a d.*) reggendo il falco sulla mano. L'esercitazione è finita.

(4"4)

155. (*M.P.P.*) Lilik e il Ragazzo di profilo.

Lilik: *Allora, che te ne pare?*
Ragazzo: *Meraviglioso.*
Lilik: *Aspetta quando li vedrai davvero in azione.*

Lilik si allontana uscendo da s., seguito (*pan. a s. e carr. ind.*) dal Ragazzo.

(16")

156. (*C.M.*) Sull'aia Teréz è intenta a spaccar legna (*carr. diagonale av. e a d., pan. a s.*). Rientrano gli uomini alla spicciolata; il Ragazzo indugia un attimo accanto alla donna, questa si volta e gli sorride poi riprende il lavoro, mentre il Ragazzo esce a s.

(20"5)

157. (*C.M.*) I falconieri rimettono a posto il trespolo coi rapaci (*carr. laterale a s.*).

Lilik: *Chi è addetto all'acqua?*
Zámbo: *Perge.*

(*pan. a s.*) Perge colloca il falco sulla pertica.

Lilik: *Ho detto mille volte che l'acqua del bagno non deve essere così sporca. Gettatela immediatamente e cambiatela.*
Perge: *Senz'altro.*

(22"5)

158. (*M.F.*) Il Ragazzo esce dalla propria capanna col viso mezzo insaponato, si siede (*breve pan. a d.*), appoggia uno specchietto a terra e comincia a radersi.

(10"4)

159. (*P.A.*) Teréz è sempre alle prese con la legna. Scorto il Ragazzo (*breve pan. in alto*) smette e si dirige verso di lui (*pan. a s.*).

(10"2)

160. (*M.F., come a fine inq. 158*) Il Ragazzo alza lo sguardo verso...

(3"7)

Teréz (f.c.): *Non c'è bisogno...*

161. (*M.P.P.*) ...Teréz che gli si avvicina (*pan. a s.*)...

...di prendersi tanta briga. Ci siamo abituati. Quelli che vengono la prima volta fanno tutti come voi.

Ragazzo (f.c.): *Come?*

Teréz: *Ma sì, con la barba. Se ne dimenticano senza neanche sapere perché.*

...poi si siede poco lontano da lui (*pan. in basso fino a C.M.*).
Il Ragazzo termina di radersi, lanciando ogni tanto uno sguardo alla donna.

Ragazzo: *E' strano che una donna si trovi bene in questo posto.*

Teréz: *Eppure è così; non saprei più vivere altrove... Ho studiato per tre anni scultura all'Accademia di Belle Arti. Il mio maestro diceva che c'era vita nelle mie statue...*

Ragazzo: *E avete abbandonato?*

Teréz: *Certo. E' una sciocchezza dire che c'è vita in una statua. Dite, che c'è di vivo in una statua?... Ma qui, alla fattoria, è diverso. Qui tutto esiste a causa dell'altro e per l'altro. Anche noi... Vedete, avevo una piccola puzzola; ora è morta. L'avrei riconosciuta in mezzo a mille altre. Quando l'accarezzavo si sollevava sulle zampette di dietro... Ma è una cosa passata...*

Teréz si siede più vicino al Ragazzo (*carr. av. fino a M.F. dei due*), e parlando traccia delle linee per terra.

Ragazzo: *Avete detto che tutto esiste per qualcos'altro. Gli aironi esistono per i falchi.*

Teréz: *Naturalmente... E ce n'è sempre di nuovi che occuperanno il loro posto. Per me son tutti ugualmente cari. Non so dove potrei trovare il tempo di scolpire. Le statue... non che è un gioco.*

Ragazzo: *E Lilik? I suoi disegni? Anche questo non è che un gioco?*

Teréz: *Per lui certamente no.*

Prende gli arnesi da barba del Ragazzo, si alza (*pan. in alto, M.F.*), entra nella capanna e ne esce dopo un attimo, arrestandosi sulla soglia...

Voi uomini siete talmente diversi... Forse Lilik non riesce a consolarsi della perdita di Diana. E allora si consola così. La dipinge sui muri... parla di lei... Leggende... Voi non sareste felici se non fosse così. Ma a che serve?... Tanto vale allora occuparsi della cucina.

...poi fa alcuni passi in avanti, pensierosa (*carr. ind. fino a M.P.P.*); il Ragazzo resta sullo sfondo.

(Il rumore di un carretto che entra nel recinto) *Ecco appunto...*

Sorride, alza gli occhi verso...

(2'36")

162. (*C.M.*) ...un carretto sgangherato, condotto da due cavalli e guidato da un vecchio insonnolito. Il Ragazzo si avvicina...

(f.c.) *...arriva il pranzo!*

...e aiuta Teréz a scaricare le vettovaglie.

Ragazzo: *Buon giorno!*

Vecchio: *Hm...*

Ragazzo: *Non si può dire che siate di buon umore.*

Vecchio: *Lo credo, dal momento che la gente, qui, invece di diminuire aumenta... Ehi, oh!...*

Il vecchio incita i cavalli, che dopo aver fatto il giro del piazzale si avviano verso la campagna. Il Ragazzo fa per tagliargli la strada (*breve carr. av.*) ma Teréz lo ferma...

Teréz: *Lasciatelo perdere. Non ce l'ha mica con voi.*

...e poi si allontana. Il Ragazzo fa qualche passo dietro al carro, poi segue Teréz (*pan. a d., M.F.*) fino a una gabbia di topolini. Si chinano verso le bestiole (*pan. in basso e breve carr. ind.*); Teréz prende un topolino e lo accarezza...

Ragazzo: *Sembrate buoni amici. Li conoscete per nome?*

Teréz: *Si chiamano tutti allo stesso modo. Solo i falchi hanno ciascuno il proprio nome... Una volta, una puzzola selvatica ha portato via nove topolini bianchi. Credete che Lilik se ne sia accorto? Io, immediatamente.*

Ragazzo: *Come avete fatto, se sono tanti?*

Teréz: *Non è solo che ne mancassero nove, ma era l'insieme che sembrava diminuito.*

...poi lo ripone assieme agli altri e chiude la gabbia. Il Ragazzo si alza (*zum av. e pan. in alto, M.F.*) e si avvia verso il centro del piazzale (*pan. a s. e carr. ind. fino a C.M.*), dove si ferma a osservare gli uomini che conducono i cavalli verso la stalla.

(1'38"5)

163. (*M.F.*) E' notte. Nella capanna, illuminata dalla candela, il Ragazzo giace bocconi sul letto, a torso nudo, e consulta il taccuino. Volge lo sguardo verso la porta (*carr. av. fino a M.P.P.*), si alza a sedere e con aria sorpresa guarda...

(Zirlio di grilli)

(Inizia musica [6])

(14"2)

164. (*M.P.P.*) ...Teréz che con un lieve sorriso si fa avanti (*pan. a s.*), si siede sulla sponda del letto, toglie il taccuino dalle mani del Ragazzo...

Teréz: *A quest'ora Lilik ha smesso di disegnare...*

...si alza e lo posa sul tavolo; poi spegne la candela, si allontana (*pan. a s., P.A.*), sbottona il vestito, lo lascia cadere (*zum av. fino a M.F.*), si volta coprendosi il seno con le braccia, torna verso il letto (*pan. a d.*), si siede (*M.P.P.*), abbraccia con tenerezza il Ragazzo, e dopo essersi stesa supina lo attira su di sé.
(*Diss. in chiusura*)

(Cessa la musica)

Teréz (sussurrando): *Vieni... Ragazzo... piccolo ragazzo...*

(1'35")

165. (*Diss. in apertura*)
(*C.L.*) E' mattina. Nel piazzale i quattro falconieri a cavallo, allineati, ciascuno con un falco in mano, ascoltano le istruzioni che Lilik, a piedi, di

[6] Flauto solo, come alle inq. 45-46 e 47. Durata: 1'15" ca.

spalle, impartisce andando da un lato all'altro dello schieramento.

Lilik: *Togliere i cappucci! Dolcemente, con gesti leggeri!...*

I quattro tolgono i cappucci dal capo dei rapaci...

...Non tirare le briglie! Là! Con eleganza! Non tirargli la testa. Dà uno strappo con gesto leggero alla briglia di arresto, con eleganza!... Cavalcate in circolo! Con grazia!...

...si avviano in fila (*breve pan. a s. e zum av.*) e cominciano a girare al passo. Lilik è in mezzo al circolo (*P.A.*), poi indietreggia (*pan. a s.*) continuando a dare ordini secchi. I cavalli girano a lungo (*lento carr. av. fino a M.F.*).

...Tieni braccio e avambraccio ad angolo retto!... Là! Non tenere il pugno troppo in alto, non vedi che il falco non sta in equilibrio? Così! Tienti eretto! Là, con eleganza! Così va bene!... Dritto sul cavallo! Così!... Sta' in sella con eleganza! Braccio e avambraccio ad angolo retto!

Lilik abbandona il gruppo e si avvicina (*pan. a s., C.M.*) alla pertica sulla quale sono allineati dieci falchi. Accanto alla pertica, il Ragazzo osserva gli esercizi; Lilik si siede su uno sgabello dall'altro lato del trespolo (*zum av.*), e segue anche lui l'azione.

(1'27")

166. (*M.F.*) L'interno della capanna di Lilik. Entra il Ragazzo, e dopo una breve esitazione esplora con curiosità l'ambiente. E' una stanza un po' più grande di quella del Ragazzo, ricca di oggetti. *Una lenta pan. a s.* accompagna l'esplorazione. Nel mezzo della stanza è un tavolo. Il Ragazzo si sofferma davanti a un grande quadro poggiato su un cavalletto: raffigura un enorme falco su un trespolo, pronto a spiccare il volo. A un lato il letto, poi una bassa finestra: sul letto, un falco impagliato. Poco più in là uno scaffale con alcuni libri; il Ragazzo ne prende uno, lo sfoglia (*stop pan.*), lo ripone. Sulla seconda parete (*pan. a s.*) un altro quadro raffigurante un falco, una seconda porta; il Ragazzo si ferma un attimo (*stop pan.*), chiude la porta. Sulla terza parete (*pan. a s.*) un altro quadro e una finestrella chiusa. Il ragazzo la apre, poi la richiude. Sulla quarta parete degli abiti appesi, una falce, la porta (*stop pan.*). Sulla soglia è Lilik; si sofferma, lievemente sorpreso...

(Frinire di cicale, a tratti squittio di falchi)

(f.c. lo scalpitare di un cavallo, un lacerante squittio)

Lilik: *E' qui che di solito prendo i miei appunti.*

...poi (*pan. a s.*) va a deporre sul tavolo un fascio di fiori di campo (*stop pan.*). Il Ragazzo gli indica il falco impagliato.
Lilik fa un cenno di diniego (*zum av. fino a M.F. dei due*).

Ragazzo: *E' Diana?*

Lilik: *Diana era grande sì e no la metà... Forse sono le ali spiegate che t'ingannano. Questo è solo un girifalco; ma sono eccellenti compagni anche loro. Sono*

prolifici e meno sensibili. Quando imparano una cosa non c'è rischio che se la dimentichino. D'altra parte questo è anche un difetto. Non mi piace che un uccello ubbidisca come una macchina. Sempre che, naturalmente, rispettino il principio dell'ordine...

Sul volto di Lilik si fissa un'espressione assorta.

(mormorando) *Diana... un uccello simile s'incontra una sola volta nella vita...*

Si volta, si affaccia alla finestra (*pan. a d.*). Ha un gesto d'impazienza.

Domani faremo una spedizione.

Si rivolta, si ferma nel mezzo della capanna (*pan. a d. fino a M.P.P.*).

Taymur dice che noi dobbiamo prevenire la propagazione... altrimenti, saremmo in piena anarchia.

(2'38"5)

167. (*C.L.*) La campagna. In fondo degli alberi. Lilik, con un falco in mano, e il Ragazzo galoppano (*pan. a d. e zum ind.*) fino a raggiungere un gregge di montoni; un vecchio pastore è accoccolato sotto un albero (*stop pan., C.M.*). I due fermano i cavalli.

(Inizia musica — tempo di marcia — fino a inq. 177 [7])

Lilik: *Ehi, nonno, hai visto delle gazze da queste parti?*

Il vecchio fa un cenno verso sinistra. Lilik dirige il cavallo verso destra (*pan. a d.*) seguito dal Ragazzo.

(19"6)

168. (*M.F.*) Il pastore semisdraiato li segue con lo sguardo.

(4")

169. (*C.M., come a fine inq. 167*) I due continuano a cavalcare (*pan. a d.*).

Ora per lo meno sappiamo dove non dobbiamo cercarle. Il vecchio certamente ha mentito...

Lilik ferma il cavallo (*pan. stop*) e indica verso...

Eccole là!...

(starnazzare)

(10"2)

170. (*C.M.*) ...una gazza vicino a un pagliaio.

(f.c.) *...Che avevo detto?...*

(3"5)

171. (*C.M., come a fine inq. 169*) i due si avvicinano al gregge (*pan. a d.*).

(f.c.) *...stringile!...*

(4"4)

172. (*M.F., come a inq. 168*) Il pastore segue con lo sguardo il passaggio dei cavalli.

(1"5)

[7] Lo stesso organico che alle inq. 61-62. Rullio di tamburi in sordina, poi intervento degli altri strumenti; alle inq. 170-174 prolungato rullio di tamburi, poi ripresa degli strumenti. Durata: 48"ca.

173. (*C.M.*) Lilik si accinge a lanciare il falco...

(2"2)

174. (*P.P.*) ...che allarga le ali, spicca il volo...

(1")

175. (*Tot.*) ...e volteggia nel cielo.

Lilik (f.c.): *Stringile da destra!*

(2"5)

176. (*C.L.*) Il Ragazzo galoppa in mezzo a mucchi di fieno (*breve pan. a s.*).

(2")

177. (*F.I.*) Lilik incita il falco (*pan. a s.*).

Viktoria! Ehi!...
(Cessa la musica)

(5"7)

178. (*Dett.*) Due gazze, spaventate, cercano di nascondersi tra i montoni.

(Suono di campanacci)

(1")

179. (*Tot.*) Il falco volteggia (*pan. a d.*), plana sul gregge sfiorando Lilik, si rialza (*pan. in alto*), torna verso i montoni (*pan. a s.*), si risolleva verso il cielo (*rapido zum av. su di lui*).

Lilik (f.c.): *Da questa parte!*

(9"8)

180. (*Dett., come a inq. 179*) Una gazza si alza in volo.

(1"5)

181. (*C.M.*) Il falco da raso terra si alza veloce.

(1"1)

182. (*C.M.*) Il gregge si agita (*pan. a d. e ritorno*), mentre Lilik, seguito dal Ragazzo, galoppa da un lato all'altro (*pan. a s.*) e lancia dei richiami.

Ehi!... Ehi!...

(12"5)

183. (*Tot.*) Il falco plana sul gregge (*pan. a s.*).

(2")

184. (*Dett.*) La gazza cerca di penetrare nel gregge (*pan. a d.*).

(1"1)

185. (*C.M.*) Il falco si rialza in volo (*pan. in alto*).

(2")

186. (*Dett., come a inq. 184*) La gazza cerca di nascondersi (*pan. a d.*).

(2")

187. (*C.M.*) Il falco plana radente sul gregge.

(1"4)

188. (*Dett., come a inq. 186*) La gazza cerca di nascondersi (*pan. a d.*).

(1"4)

189. (*C.M.*) Lilik incita il falco, che si rialza in volo (*pan. a s. e in alto*). — *Ehi!...*

(2")

190. (*F.I.*) Lilik alza un braccio e incita il falco... — *Ehi!...*

(1")

191. (*C.L.L.*) ...il quale plana velocissimo sul gregge (*pan. a s. e in basso*)...

(2"5)

192. (*Dett., come a inq. 188*) ...in mezzo al quale la gazza cerca di nascondersi.

(1")

193. (*C.L.L., come a inq. 191*). Il falco picchia sui montoni e poi si alza.

(1"5)

194. (*C.M., come a inq. 192*) La gazza ora corre allo scoperto.

(2"2)

195. (*C.M.*) Un cane cerca di sospingere il gregge (*pan. a s.*) lontano dalla zona delle incursioni del falco.

(1"4)

196. (*C.M.*) Il gregge si sposta lentamente (*pan. a s.*).

(3"3)

197. (*Tot.*) Il falco emerge dietro il gregge e si libra in alto (*pan. in alto, poi a d. e a s.*), si allontana e comincia a planare.

(4"4)

198. (*C.M.*) Le pecore si spostano lentamente.

(2"2)

199. (*Tot.*) Il falco plana da lontano, poi si libra verso l'alto (*pan. a d.*).

(5"4)

200. (*F.I.*) Lilik a cavallo (*pan. a s.*).

(1")

201. (*Dett.*) La gazza corre in mezzo ai montoni.

(2"5)

202. (*Dett.*) La gazza continua a correre (*pan. a d.*).

(1")

203. (*F.I.*) Lilik a cavallo (*breve pan. a s.*).

(1"2)

204. (*Dett.*) Le zampe del cavallo. Dietro, i montoni.

(4"8)

205. (*Dett.*) La gazza corre allo scoperto

(1")

206. (*Tot.*) Il falco volteggia lontano.

(2")

207. (*Dett.*) La gazza allo scoperto.

(1"7)

208. (*F.I.*) Lilik di spalle, con accanto il Ragazzo.

(1")

209. (*Tot.*) Il falco volteggia (*pan. a s.*). (f.c.) *Ehi!...*

(1"2)

210. (*C.M.*) Lilik e il Ragazzo (*pan. a d.*).

(2"2)

211. (*Dett.*) La gazza, spaurita, cerca un riparo.

(2"4)

212. (*Tot.*) Da lontano il falco comincia a calare (*pan. a s.*).

(1"6)

213. (*Dett.*) La gazza tenta di nascondersi nel pagliaio.

(0"7)

214. (*Tot.*) Il falco si alza di nuovo (*pan. a s.*).

(1"4)

215. (*C.M.*) Lilik (*pan. a d.*).

(1"4)

216. (*Tot.*) Il falco cala in picchiata (*pan. a d.*)... — (f.c.) *Viktoria!...*

(1"1)

217. (*C.M.*) ...plana sul pagliaio (*pan. a d.*)...

(1"4)

218. (*Tot.*) ...e si libra nuovamente nel cielo (*pan. a d.*). — (f.c.) *Ehi!...*

(3"6)

219. (*M.F.*) Lilik si sbraccia e grida, spronando il cavallo (*pan. a s.*). — (f.c.) *Ehi!... Ehi!...*

(1"6)

220. (*Dett.*) La gazza è di nuovo allo scoperto. Tenta di levarsi in volo.

(0"7)

221. (*C.L.*) Il falco cala da lontano (*pan. a s.*).

(2")

222. (*C.M.*) Lilik dirige il cavallo verso il pagliaio.

(1"1)

223. (*C.M.*) La gazza a volo radente (*pan. a d.*) raggiunge il pagliaio e vi si posa. (0"7)	
224. (*Tot.*) Il falco si rialza (*pan. a d.*), poi plana (*pan. in basso*)... (3"8)	(f.c.) *Ehi!...*
225. (*C.M.*) ...cala sul pagliaio... (0"7)	
226. (*C.M.*) ...si libra nuovamente in alto (*pan. a s., poi a d.*). (4"8)	
227. (*C.M.*) La gazza addossata al pagliaio. (2")	(f.c.) *Ehi!...*
228. (*C.L.*) Il falco cala a volo radente (*pan. a s. e in basso*). (2")	
229. (*C.M.*) La gazza velocissima rientra nel pagliaio. (0"4)	
230. (*C.M.*) Il falco plana raso terra, poi si rialza. (2")	
231. (*F.I.*) I due a cavallo. (1"5)	
232. (*C.L.*) Il falco plana verso il pagliaio (*pan. a d.*). (1"1)	
233. (*C.M.*) La gazza spicca un breve volo verso un altro pagliaio (*pan. a d.*). (1"8)	
234. (*C.L.*) Il falco si libra verso il cielo (*pan. a d. e in alto*). (1"1)	
235. (*C.M.*) I montoni, immobili. (1"5).	

236. (*M.F.*) Lilik e il Ragazzo.

(1"3)

237. (*M.P.P.*) Il pastore, immobile, segue la scena.

(1"1)

238. (*C.M.*) La gazza sta per nascondersi nel pagliaio...

(0"8)

239. (*C.M.*) ...ma Lilik la incalza (*pan. a s.*)...

(0"8)

240. (*C.L.*) ...e il falco cala in picchiata.

(1"8)

241. (*C.M.*) La gazza spicca il volo per allontanarsi dal pagliaio...

(0"7)

242. (*C.L.*) ...ma il falco picchia velocissimo (*pan. a s.*)...

(1"8)

243. (*Tot.*) ...e a volo ghermisce la preda.

(1"3)

244. (*C.M.*) Lilik e il Ragazzo spronano i cavalli (*pan. a s.*).

(1"8)

245. (*Tot.*) Il falco plana tenendo la preda tra gli artigli (*pan. a s.*).

(3"7)

246. (*M.F., come a inq. 168*) Il pastore, semisdraiato, osserva.

(2")

247. (*C.M.*) Mucchi di fieno. (*pan. a d.*) Lilik è accovacciato e rimette il cappuccio sulla testa del falco (*breve zum av.*). Il Ragazzo si ferma dietro di lui. Lilik si solleva (*pan. in alto*), consegna il falco al Ragazzo e si allontana verso destra (*breve zum sul Ragazzo*).

(25")

Lilik (f.c.): *Ha fatto un buon lavoro.*

Vogliamo cacciare anche gli altri due?

248. (*C.L.*) Sulla via del ritorno. Cavalcano di buon passo, il falco è sempre in mano al Ragazzo. Sono vicini al campo di spighe; Lilik blocca il cavallo e scende (*pan. a s., F.I.*): il cartello è stato divelto, è a terra. Lilik lo afferra con ira malrepressa, lo ripianta in terra, fa qualche passo verso la campagna (*zum ind. fino a C.M.*) e urla con rabbia irrefrenabile.
Torna al cartello e coi piedi cerca di rassodare la terra intorno al palo.

(39")

(Frinire di cicale)

Porci! Sacchi di sterco!

249. (*C.M.*) Sono arrivati alla fattoria (*breve carr. ind. e pan. a d.*); scendono da cavallo e Lilik si allontana per riporre il falco. Il Ragazzo si avvia verso la capanna...
si volta...

... prende un secchio e va verso...

(33"6)

Teréz (f.c.): *Aho!...*
Ragazzo: *Stai chiamando me?*
Teréz (f.c.): *Presto, porta un secchio! ...Presto!*

250. (*C.M.*) ...Teréz che, accovacciata, tiene aperto l'orlo di un sacco accanto a una buca nel terreno. Il Ragazzo si avvicina (*breve carr. a s. e pan. a d., P.A.*)...

Non lo lasciamo qui, visto che ci si offre! Versa!...

...versa dell'acqua nel foro. Un topo, stanato, salta nel sacco. Teréz, ridendo, si solleva (*pan. in alto*).
Il Ragazzo estrae il topo dal sacco (*breve zum av.*) e lo porge a Teréz, che, accarezzandolo comincia a camminare, parlando con tenerezza (*carr. ind. di accompagnamento, P.A.*).
Sullo sfondo è Lilik, affaccendato presso la gabbia degli aironi.

Allunga il braccio e prendilo!

(Inizia musica [8])
Sono così teneri a quest'età... Così smarriti. Piccino mio, hai paura?... Piccino mio... Ahi, tu mordi? Non si fa. Non aver paura di me, piccino...

Il Ragazzo, immobile, la guarda allontanarsi.

(Cessa la musica)

Si scuote, raggiunge Lilik presso un trespolo (*pan. a d., carr. av., F.I.*). Lilik gli consegna un airone e colloca due falchi sui due bracci del trespolo.

(1'13"8)

Lilik: *Ragazzo! Vieni un po' qui!...*

Assisterai a uno spettacolo che ben poca gente in tutto il paese può vantarsi di aver visto. Sarà la grande sensazione all'esibizione di autunno. Sei stanco?

[Fine della seconda bobina]

251. (*Dett.*) Due falchi incappucciati, visti da dietro. (*Ha inizio una carr. circolare a d. intorno al trespolo*)

Lilik (f.c.): *Una cosa simile non si è ancora vista nella storia della falconeria ungherese. Doppia caccia con due girifalchi. Naturalmente, per fare ciò occorre che i due siano bene assuefatti l'uno all'altro. Due corpi, ma una sola coscienza, una sola volontà. Non è una cosa facile...*

(*Continua il carr.; pan. in alto fino a M.P.P.*) Il Ragazzo, con l'airone tra

[8] Ripresa del tema di Teréz, per flauto solo (come a inq. 45-46, 47, 163-164). Durata: 20"ca.

le braccia, ascolta in silenzio. (*Continua il carr.; pan. in basso fino a Dett.*) I due falchi di profilo. (*Pan. in alto, fino a M.P.P.*) Lilik di fronte. Il Ragazzo si sposta verso sinistra con l'airone. (*Continua il carr. circolare*) Lilik di profilo, poi a poco a poco di spalle.

Il Ragazzo si allontana con l'airone. Lilik, di spalle, accarezza i falchi, toglie loro i cappucci. (*Stop carr.; Dett.*) I due falchi da dietro.

(58"4)

...L'istinto dei rapaci li porterebbe a disputarsi la preda. Ma ciò... (in c.) *...sarebbe l'anarchia. E' importante invece che essi si ripartiscano tutto fra loro. E se questo è possibile, perché non dovrebbero cacciare in due? Ancora una settimana fa, che litigi! Ed ora? Come due fratelli!... Avanza di trenta metri e nascondi bene l'airone... Non è una cosa difficile; è semplicissimo. Falli mangiare assieme, dalla stessa carogna...*

252. (*F.I.*) Il Ragazzo avanza con l'airone (*pan. a s.*). Lilik è sul fondo, accanto ai falchi.

Il Ragazzo si aggomitola a terra (*pan. in basso*) proteggendo con le braccia e col corpo l'airone.

(7"2)

(Inizia musica fino a inq. 267 [9])

(f.c.) *Anche questo l'ho imparato da Taymur... Nascondilo bene in modo che non lo vedano!*

253. (*C.L.*) Lilik lancia i due girifalchi (*pan. in alto*) che cominciano a volteggiare nel cielo.

(11'5)

(Tintinnare di campanelli)

254. (*M.F.*) Il Ragazzo, sempre accovacciato con l'airone, alza la testa per seguire...

(2"6)

255. (*Tot.*) ...i falchi che volteggiano.

(5"7)

(f.c.) *Ehi!...*

256. (*M.F., come a inq. 254*) Il Ragazzo accovacciato.

(2"2)

257. (*Tot.*) Un falco volteggiante.

(2"2)

258. (*M.F., come a inq. 256*) Il Ragazzo.

(1"1)

259. (*C.L.*) Un falco vola radente il terreno (*pan. a d., C.M.*). Lilik.

(4"8)

Tienilo ancora nascosto!

[9] Andante. Flauto, oboe, clarinetto, archi. Durata 1'ca.

260. (*M.F., come a inq. 258*) Il Ragazzo si aggomitola sull'airone.

(1"1)

261. (*Tot.*) I due falchi in volo.

(4"4)

262. (*M.F., come a inq. 260*) Il Ragazzo alza la testa per seguire...

(1"8)

263. (*Tot.*) ...un falco che volteggia (*pan. a s.*).

(1"6)

264. (*M.F., come a inq. 262*) Il Ragazzo continua a seguire...

(2"8)

265. (*Tot.*) ...il falco (*pan. a d.*).

(4")

266. (*M.F., come a inq. 264*) Il Ragazzo.

(f.c.) *Ehi!...*

(1"6)

267. (*Tot.*) Il falco plana verso Lilik, poi si risolleva, seguito dal compagno (*pan. a d.*)

(f.c.) *Adesso lancialo!* (Cessa la musica)

(7"7)

268. (*F.I.*) Il Ragazzo lancia l'airone, che va a posarsi poco lontano (*pan. a s.*).

(f.c.) *Ehi!...*

(5"3)

269. (*C.M.*) Un falco si avventa raso terra (*pan. a s.*), sfiora le gambe del Ragazzo e si getta sull'airone.

(6"4)

270. (*C.M.*) Il secondo falco, dal lato opposto, si avventa anch'esso sull'airone (*pan. a d.*). Lilik e il Ragazzo, a breve distanza, osservano.

(4"8)

271. (*P.P.*) Il Ragazzo di profilo. (*Pan. a s., breve zum ind.; M.P.P.*) Accanto a lui, Lilik.

Ragazzo: *Lo uccideranno.*
Lilik: *Non ancora.*
Ragazzo: *Non è terrorizzato?*

(6"2)

272. (*Dett.*) I due falchi sull'airone.

(3"5)

Lilik (f.c.): *Il terrore gli dà coraggio.*

273. (*M.P.P., come a fine inq. 271*) Lilik e il Ragazzo.

Ragazzo: *Ma non ce la fa più.*
Lilik (sorridendo): *Deve farcela... Adesso basta.*

Lilik si avvia verso gli uccelli. (*Carr. av. fino a P.P.P.*) Il Ragazzo.

(18"2)

274. (*Dett., come a inq. 272*) I due falchi sull'airone.

(3"2)

275. (*F.I.*) Il Ragazzo si avvicina (*carr. ind.*), si piega accanto a Lilik (*pan. in basso, M.P.P.*) che sta riponendo il cappuccio ai due falchi.

Si rimetterà... lo utilizzerò ancora per l'addestramento di altri due girifalchi.

Il Ragazzo prende l'airone tra le braccia. Si alzano (*pan. in alto e a s.*); Lilik guarda il Ragazzo.

Allora, che c'è? Sei molto silenzioso.
Ragazzo: *No, è solo che è più pesante di quando l'ho preso, prima.*

Lilik ha una risatina secca.
Si voltano e si allontanano in silenzio.

Lilik: *Eppure, se lo pesassi, avrebbe esattamente lo stesso peso. Su, vieni.*

(54")

276. (*F.I.*) Il Ragazzo ricolloca nella gabbia l'airone, poi si avvia (*pan. a s., P.A.*) verso la casa. Arrivato sull'aia (*C.M.*) si arresta... si volta a guardare lontano... poi riprende a camminare.

(fischio di un treno in lontananza)

(43")

277. (*M.F.*) L'interno della cucina. Teréz è affaccendata al fornello, poi si dirige, con un cesto di ortaggi, verso la porta (*breve pan. a d.*): sulla soglia il Ragazzo, fermo con un braccio appoggiato a uno stipite, la sta guardando. Teréz esita un attimo, poi, passando sotto il braccio del Ragazzo, esce...

(Inizia musica [10])

(25"4)

278. (*C.M.*) ...sull'aia, si avvicina (*breve pan. a d.*) alla gabbia dei polli. Il Ragazzo la segue. Teréz depone il cibo nella gabbia, poi torna nella cucina (*pan. a s.*), sempre seguita dal Ragazzo (*zum in av.*). La facciata bianca della cucina; attraverso la porta s'intravedono i due.

(Cessa la musica)

[10] Adagio del flauto solo (come a inq. 45-46, 47, 163-164, 250). Durata: 20" ca.

Ragazzo: *Teréz!... Teréz, voglio parlarti.*

Teréz: *Aspetta.*

Teréz esce di nuovo (*zum ind.*) saltellando ritmicamente come in una danza fanciullesca; va alla gabbia dei topolini (*carr. a d., M.F.*), sempre seguita dal Ragazzo, porge una carota a un topo (*pan. in basso, Dett.*)...

Teréz: *Chiedilo gentilmente!...*

(45")

279. (*Dett.*) ...che si allunga verso la carota e rosicchia voracemente.

(f.c.): *E' buono, eh? E' buono...*

(8"6)

280. (*Dett., come a fine inq. 278*) Il topo, (*pan, in alto*) Il Ragazzo e Teréz (*M.F.*) si voltano verso Lilik (*C.L.*) che arriva a cavallo nel piazzale, scende e si avvicina ai due (*carr. laterale a s.*).

(Scalpiccio di un cavallo)

Lilik (furioso): *Questa volta lo hanno divelto, quei porci!... E hanno portato via il cartello. Comincerò subito a dipingerne un altro... Ma ci tornerò, di notte. E ne acchiapperò bene qualcuno!*

Teréz pone una mano sulla spalla a Lilik, il quale si allontana. Teréz entra in casa, il Ragazzo resta per un po' immobile a guardare i topi, poi con aria pensosa si allontana lentamente (*carr. laterale a s.*).

(*Inizia la musica* [11])

(Cessa la musica)

(51"6)

■

281. (*M.F.*) L'interno della capanna del Ragazzo. E' notte. Il Ragazzo, sdraiato a torso nudo, contempla nella penombra il quadro del falco sovrastante il letto. Il risuonare di voci e canti dall'esterno lo riscuote: si alza.

(f.c.: Voci che cantano)

(23")

282. (*Tot.*) L'aia illuminata da un falò, attorno al quale siedono i quattro falconieri. Cantano. Il Ragazzo si avvicina (*pan. a d., F.I.*) abbottonandosi la camicia e si siede accanto a Bartus (*zum av. fino a M.F.*).

Ragazzo: *Voi... voi vi ricordate ancora di Diana?*

Zámbo (f.c.): *Come no? Quello era un uccello!*

Bazso (f.c.): *Era difficile ad addestrarsi.*

Bartus: *Ma poi gli si potevano ben dare degli ordini!*

Zámbo (f.c.): *Il signor Lilik gli parlava.*

(*pan. a d.*) Perge di spalle (*M.F.*).

Perge: *E' una gran verità quando si dice che un rapace catturato allo stato selvaggio non teme confronti.*

[11] Ripresa del flauto solo (come alla nota 10). Durata: 10"ca.

(*pan. a d.*) Zámbo (*M.P.P.*).

Zámbo: *Sì, è vero; ma quanti sopravvivono? Quanti riesci ad addestrarne? E' più pratico prenderli dal nido.*
Perge: *Io dico che se ne salverebbero di meno.*
Zámbo (f.c.): *Naturalmente quelli allevati in casa sono buoni lo stesso, solo che bisogna sempre stargli dietro. E se il nodo si stringe, immediatamente tornano sul guanto. Bisogna incitarli di nuovo.*

(*pan. a s.*) Il Ragazzo si alza...
...e va a sedersi accanto a Zámbo (*C.M.*).

(in c.) *Diana... era un'altra cosa. Una volta partì e stette fuori tre giorni. Quando tornò aveva il ventre pieno di ferite. Aveva fatto il suo lavoro tutta da sola.*

(*zum av. fino a M.F.*) Il Ragazzo e Zámbo.
Tutti si voltano verso...

(Scalpiccio di zoccoli)

(1'23"5)

283. (*C.M.*) ...Lilik che emerge dall'ombra (*pan. a s.*), scende da cavallo (*M.F.*) e si avvicina al gruppo. Indossa un giubbotto di pelle chiuso fino al collo. Gli uomini si alzano, come intimiditi, salutano e se ne vanno.

Zámbo: *Su, buona notte.*
Tutti: *Buona notte.*

Resta solo il Ragazzo (*M.F.*), che si volge con aria interrogativa (*pan. a s.*) verso Lilik.

Ragazzo: *Nessun risultato?*
Lilik: *Quei mascalzoni? C'era solo il vecchio cocchiere che gironzolava da quelle parti. Quello che porta le vettovaglie. Non credo che sia lui. Non ne avrebbe il coraggio... Ma... in ogni modo è valsa la pena...*

Lilik e il Ragazzo si accovacciano accanto al fuoco (*pan. in basso, F.I.*).

...Ho incontrato Diana... Mi ha riconosciuto... Era in tutto uguale all'altra. Un'immensa femmina di due anni. Due ali che superano la coda. La testa piccola... il becco come il filo di un'ascia ricurva... Non poteva essere che lei! Domani vado a tentare di catturarla di nuovo.
Ragazzo: *Ci vai di mattina?*
Lilik: *Sì.*
Ragazzo: *Mi piacerebbe venire con te.*
Lilik: *Be'... se vuoi... Ma non sarà una cosa molto divertente.*

(*pan. in basso. Dett.*) Il fuoco manda gli ultimi bagliori.
(*Diss. in chiusura*)

(1'29")

284. (*Diss. in apertura*)
(*Tot.*) Il cielo. Entra in campo, inquadrato dal basso, Lilik (*P.P.*): scruta il cielo...

Lilik: *Questo è il punto esatto dove volteggiava ieri.*

...poi si gira (*pan. in basso*) e si avvicina al Ragazzo (*F.I.*) che sta fermo accanto ai due cavalli, con le braccia sollevate e strettamente avvolte da bende. La campagna si stende a perdita d'occhio, piatta e brulla. Lilik annoda un fazzoletto dietro la nuca del Ragazzo (*carr. av. fino a M.F.*), in modo da coprirgli il volto lasciando liberi solo gli occhi; poi

L'aspetteremo.

controlla le fasciature. Il Ragazzo, con le braccia alzate, si cala in una fossa scavata nel terreno (*carr. laterale a s.*) e si stende sul dorso. Lilik, tenendo una cannuccia in bocca, gli stende una rete addosso in modo da coprire interamente la fossa. Poi lo aiuta a far passare le braccia attraverso le maglie della rete (*zum av. fino a Dett.*) e gl'introduce tra le labbra la cannuccia...

Le fasciature?... Bene, aspetta.

Respira ritmicamente, altrimenti fra un poco sarai stanco.

... poi si alza (*pan. in alto, poi a d.; M.F.*), estrae dalla bisaccia un piccione, s'inginocchia (*pan. in basso, Dett.*) e lo colloca tra le mani del Ragazzo, il quale lo tiene stretto per le zampe.

(f.c.) *Tieni il piccione tra le mani in modo che possa agitare bene le ali. Se il falco si abbatte su di lui, acchiappalo per le zampe il più in alto possibile, verso il torso. E chiamami subito!*

Le mani di Lilik sistemano erba e sterpi sulla rete: la trappola è pressoché invisibile.

(1'26")

285. (*M.F., dal basso*) Lilik si alza stagliandosi contro il cielo, incita con un colpetto il cavallo del Ragazzo...
... poi monta a cavallo (*pan. a d.*) e si allontana.

Su, a casa!...

...E sta' tranquillo.

(15"5)

286. (*P.P.P.*) Attraverso la rete s'intravede il volto bendato del Ragazzo, con in bocca la cannuccia per la respirazione.

(4"4)

287. (*Dett.*) Il piccione tenuto per le zampe dal Ragazzo (*pan. a destra*). La pianura deserta (*stop pan., dopo circa 360°; C.L.L.*). Lilik, lontano, scende da cavallo, dà un colpo con la mano alla bestia che si allontana, s'introduce in una fossa simile a quella del Ragazzo.

(57"2)

288. (*M.F.*) Lilik, steso nella fossa, sistema su di sé la rete, introduce in bocca la cannuccia e prende il piccione tra le mani attraverso le maglie (*breve zum av. fino a Dett.*).

(8"5)

289. (*C.L.*) Il cavallo di Lilik galoppa per la campagna (*lunga pan. a s., poi diagonale in basso fino a Dett.*). Il piccione tra le mani del Ragazzo.

(29"2)

290. (*P.P.P.*) Il volto del Ragazzo.

(5"3)

291. (*Tot.*) Il cielo.

(3"2)

292. (*P.P.*) Il Ragazzo tiene stretto per le zampe il piccione.

(6"6)

293. (*Dett.*) Gli occhi e la bocca del Ragazzo. Respira ritmicamente, volge gli occhi verso...

(6")

294. (*Tot.*) ...il cielo, dove appare lontanissimo un falco.

(2"2)

295. (*Dett., come a inq. 293*) Il Ragazzo ansima leggermente.

(1"4)

296. (*Tot.*) Il falco si avvicina volteggiando.

(4"4)

297. (*P.P., come a inq. 292*) Il piccione si divincola tra le mani del Ragazzo.

(2")

298. (*Tot.*) Il falco ormai è vicino, si abbassa...

(1,4")

299. (*P.P.P., come a inq. 290*)... sul Ragazzo (*zum rapidissimo in av.*).

(0"7)

300. (*Dett., sogg.*) La fossa, dall'alto (*zum in plongée rapidissimo*).

(0"4)

301. (*C.M. dal basso*) Il falco si avventa...

(0"5)

302. (*Dett., sogg.*) ...sulla fossa (*zum in plongée*).

(0,2")

303. (*Dett., dal basso*) Il falco copre la fossa, oscurando il cielo.

(0"5)

304. (*Dett.*) Il falco sta dilaniando il piccione; la mano del Ragazzo lo afferra, lo tiene saldamente. Il rapace si dibatte con furia. Il ragazzo si solleva (*carr. ind. fino a M.F.*), getta via la rete, stringe le zampe del falco. Sono di fronte, il rostro del rapace e il volto del Ragazzo vicinissimi, come a guardarsi negli occhi. Dopo qualche istante il Ragazzo molla la presa, libera il falco, lo vede sparire, si slaccia la benda dal volto, si accascia nella fossa. E' madido di sudore, ansima. Faticosamente si rialza, si siede sul margine della fossa, recupera il piccione rimasto impigliato nella rete, lo seppellisce; esce fuori della fossa (*pan. in alto*), fa alcuni passi per la campagna a destra e a sinistra (*carr. diagonale a d. poi a s.*), come un ubriaco; poi con una sorta di furore comincia a strapparsi le bende dalle braccia, e intanto si allontana per la campagna (*carr. av.*), si ferma (*C.L.*), fa qualche altro passo, poi cade in ginocchio e si stende bocconi (*carr. stop in C.M.*). Faticosamente esegue alcune flessioni sulle braccia; si rialza, riprende a correre freneticamente (*pan. a s., zum ind. fino a C.L.*), poi rallenta, procede con gran fatica.

(Lontano, il fischio di un treno)

(2'31"6)

305. (*M.F.*) E' il tramonto. Lilik e il Ragazzo sono a tavola, ma il Ragazzo non tocca cibo. Teréz gli ritira il piatto pieno...

Teréz: *Non vi piace?*
Ragazzo: *Sì, ma...*
Teréz: *Probabilmente ne avete abbastanza.*
Lilik: *Di che cosa dovrebbe averne abbastanza?*
Teréz: *E' lui che deve saperlo.*

... e si allontana. (*Breve carr. diagonale a s., poi zum av. fino a M.P.P.*) Lilik e il Ragazzo.

Lilik: *Anche verso di te non è venuto niente?*
Ragazzo: *A un certo momento mi è parso inutile restare. Il piccione mi era morto tra le mani. E' per questo che sono rientrato.*
Lilik: *Bene. Attorno a me volava un falchetto, ma l'ho spaventato...*
...un giorno o l'altro l'acchiapperemo; se non lei, il piccolo.

Lilik beve, poi si alza (*zum ind., carr. diagonale a d. fino alla posizione iniziale*) e va alla soglia della cucina (*pan. a s., P.A.*) dov'è ferma Teréz. Appoggiato al muro c'è un palo con infisso un cartello simile a quello distrutto dai paesani. Se lo carica su una spalla...

Teréz: *Resti a casa?*
Lilik: *No, vado a portare il cartello. Può darsi che avrò maggior fortuna con quei giovinastri... Ma domani, nessuno... Resterai sola...*

... e si avvia seguito da Teréz (*pan. a d. poi zum av. fino a M.F.*). I due di spalle. Lilik chiama con un fischio il cavallo e si allontana. Teréz lo se-

gue con lo sguardo, poi ravviandosi i capelli torna indietro (*pan. a s.*), lancia un'occhiata verso la tavola, e come colta da un'idea avanza con le mani sui fianchi (*pan. a s. e zum ind.*) fermandosi accanto al Ragazzo e a Zámbo seduti.

Zámbo: *Alla salute!*
Gli altri falconieri (f.c.): *Alla salute!*
Ragazzo: *Alla salute!*

Teréz sorride.

Teréz: *Zámbo! Porta dentro i bicchieri!*

Zámbo si alza, esce dalla panca costringendo il Ragazzo ad alzarsi, gli lancia un'occhiata, vuota per terra il bicchiere ed entra. Il Ragazzo (*carr. a d., M.F.*) si avvia verso la propria capanna.

(Musica [12])

(2'5")

306. (*M.F.*) E' notte. Nella capanna il Ragazzo, in slip e a torso nudo, si siede al tavolo (*pan. a d.*), accende la candela, si immerge nella lettura di un giornale.

(Musica [13])

(40"5)

(*Diss. in chiusura*)

[Fine della terza bobina]

307. (*Diss. in apertura*)
(*Dett.*) Un falco incappucciato... (*pan. a d. fino a M.F. dal basso*) in mano a Lilik che cavalca nella pianura affiancato dal Ragazzo. Questi ha ormai la barba lunga come gli altri (*carr. a d. segue la cavalcata*).

Lilik (f.c.): *Dipendenza reciproca e solidarietà nel bisogno. Questa è la cosa più importante.* (in c.) *Anche tra noi. Naturalmente io non so come nasce, né quando e dove, ma non vale la pena d'indagare: non c'è una spiegazione razionale. Solo uno sprovveduto può credere che qui si tratti di violenza. I falchi esercitano su di me un'influenza uguale a quella che io esercito su loro...*

(*breve zum av.*) Lilik toglie il cappuccio al falco.

...Aspetta che si alzino... Vedi; io lancio il falco solo quando sono certo della direzione che prenderanno, quanti sono e verso dove si rifugeranno.

(44"2)

308. (*Tot.*) Un gruppo di sette aironi vola in formazione.

(f.c.) *Vai!...*

(3"2)

309. (*M.F., come a fine inq. 307*) Lilik lancia il falco, poi incita il cavallo ed esce a d.

(Tintinnare di campanelli)

(5"7)

[12] Brevissimo svolazzo del flauto. Durata: 3"ca.
[13] Adagio del flauto solo. Durata: 20"ca.

310. (*Tot., come a inq. 308*) Il volo degli aironi.

(4"6)

311. (*C.L.L.*) I due galoppano in lontananza, poi si avvicinano e si arrestano (*M.F.*).

Hanno superato il nostro distretto. Però, che magnifico airone! Sarebbe stato ottimo per addestrare un animale da preda!

Lilik incita il cavallo, esce da s. seguito dal Ragazzo...

(18")

312. (*C.M.*) ...galoppa in mezzo a un boschetto (*pan. a s.*)...

(5")

313. (*C.M.*) ...ne esce, entra in un prato di girasoli...

(5"5)

314. (*M.C.L.*) ...lo attraversa (*pan. a s.*)...

(7")

315. (*C.M.*) ...si avvicina al galoppo, seguito dal Ragazzo...

(4"5)

316. (*C.M.*) ...accelera l'andatura (*pan. a d.*), si arresta (*F.I.*), si fa raggiungere dal Ragazzo, poi riparte...

(24"5)

317. (*M.C.L.*) ...ed emerge sulla scarpata della ferrovia. Si ferma in mezzo alle rotaie e guarda...

(4"5)

318. (*C.L.L.*) ...il prato sottostante l'altro versante della scarpata. Un camion è fermo ai margini di un sentiero. Poco lontano, due uomini infieriscono a colpi di bastone sul falco.

(f.c.) *Ehi!... Csibuk!...*

(2")

319. (*C.M.*) Lilik scende a precipizio per la scarpata (*carr. ind.*), smonta accanto al camion e di corsa si avvicina (*pan. a d., F.I.*) ai due uomini. E' eccitatissimo.

Chi siete?

1° autista (f.c.): *Potremmo chiedere a voi la stessa cosa.*

Lilik: *Ve lo dico subito: sono il direttore della colonia sperimentale.*

Si ferma accanto ai due (*stop pan.*,

C.M.), raccoglie il falco ferito, lo accarezza.

Non vi vergognate? Come delle bestie, dei bruti! Con un bastone e una sbarra di ferro! Avete un'idea di quel che vale un uccello come questo?

1° autista: *Cos'è che vale? Cos'è che merita? Un bastone, signore, e una mazza di ferro. Se aveste visto quel che ha combinato qui. Ancora ne proviamo orrore. Se almeno l'avesse ucciso! Ma non faceva altro che torturarlo.*

2° autista: *Questo genere di bestie vanno sterminate, questo ci hanno insegnato a suo tempo. Oppure voi avete imparato diversamente?*

Lilik: *Ma che andate cianciando qui voi due? E' un rapace, ma quando è nelle nostre mani è utile.*

1° autista: *Ah, capisco. Vi aspettava. E' per questo che non aveva fretta.*

Lilik: *Sì, aspettava me. Perché sono io che l'ho ammaestrato... Io!*

Si avvia verso la scarpata (*pan. a s.*) seguito dai due uomini...

E comunque si tratta di un bene dello Stato, e voi avete danneggiato questo bene. Con una sbarra di ferro!

1° autista: *Non potevamo saperlo, perché questo è uguale agli altri. Veniamo spesso da queste parti, ne abbiamo visto di simili anche in altri posti. Ma a guardarli in faccia sono tutti uguali...*

2° autista: *Fategli magari dei segni di riconoscimento, dal momento che questo è uguale agli altri! Metteteli in uniforme! Io non capisco che c'è da difender tanto questi volatili...*

... consegna il falco al Ragazzo, che è rimasto fermo a cavallo...

poi torna indietro (*zum av. e pan. a d.*) fermandosi accanto ai due (*P.A.*).

Lilik: *Ti spiegherò, giovanotto. C'è che quest'uccello è per lo meno tanto utile quanto voi. Perché, quando un airone ruba pesci a mucchi, è una bazzeccola? O se le cornacchie devastano i cereali, è una bazzeccola? Cercate prima di capire perché succede una cosa, e poi storcete il muso perché non è piacevole e perché è crudele! Ad ogni modo, amico mio, questo non è un pensionato per signorine...*

Si avvia verso i cavalli.

(f.c.) *...mettetevelo in testa!*

1° autista (urlando): *Be', ce ne ricorderemo, che altro ancora volete? Ecco, questo è il numero di targa della mia macchina, segnatelo!*

(2'15"8)

320. (*C.M.*) Lilik e il Ragazzo risalgono sulla scarpata ferroviaria (*pan. a d.*) e ne percorrono un tratto (*F.I. dal basso*)...

Ragazzo: *Li denunzi?*

Lilik: *Perché? Perché tendere ulteriormente la corda? Prima o poi si accorgeranno che non è per divertirci che lavoriamo, ma per il loro bene.*

... alle loro spalle un fascio di fili del telegrafo, che restano inquadrati dopo che i due sono usciti a d.

(Una prolungata vibrazione)

(25"2)

321. (*M.F.*) L'interno della capanna del Ragazzo, illuminato dal sole. Seduto sul-

la sponda del letto il Ragazzo prende dal sacco un taccuino, poi si siede al tavolo e consulta le sue note; poi si alza, dà un'occhiata fuori della finestra (*pan. a s.*), dà corda all'orologio, si avvia alla porta (*F.I. di spalle*) e scrutando il cielo esce...

(59")

322. (*M.F.*)... all'esterno; poi (*pan. a s.*) raccoglie un pezzo di canna, si siede per terra e lo infigge nel terreno; poi col dito traccia un segno a breve distanza dall'ombra proiettata dalla canna (*zum av. fino a Dett.*). Si alza (*pan. in alto, M.P.P.*)...

(34"6)

323. (*C.L.*)... e si unisce (*pan. fino a F.I.*) agli uomini che nell'aia, a torso nudo, sono intenti a contare e impacchettare le zampe degli aironi. Lilik è seduto a un tavolino e tiene i conti (*Tot.*).

Lilik si alza (*breve carr. a s.*).

Alla battuta di Lilik tutti ridono.

Lilik si rivolge al Ragazzo (*zum av. fino a M.F. dei due*).

Offre al Ragazzo la zampa dispari; poi torna verso il centro dell'aia (*carr. a s.*) e scioglie su una fiamma la ceralacca per sigillare i sacchi. (*Carr. ind., breve pan. a s. fino a Tot.*) Tutti gli uomini affaccendati. Il Ragazzo si avvia verso la capanna...

(1'40"5)

Lilik: *Questo è l'ultimo raccolto della stagione.*
Ragazzo: *Avete superato i preventivi?*
Lilik: *Stiamo appunto per fare i conti. Ma ad occhio e croce già sembra che siamo più in là dell'anno scorso alla stessa epoca...*
...251 pezzi, quindi 126 uccelli. Si direbbe che ce ne fosse uno zoppo.
...Quanti ce n'è in quel sacco?
Zámbo: *Cento.*
Lilik: *E nell'altro?*
Zámbo: *Cento.*
Lilik: *Perfetto. I rimanenti metteteli nel sacco più piccolo.*
Zámbo: *Bene.*
Lilik: *Zámbo!*
Zámbo: *Sì?*
Lilik: *Prima di pranzo andrai in paese, alla stazione, e li spedirai con assicurazione.*
Zámbo: *Senz'altro.*

Lilik: *Vedi, questo è ancora un altro problema. La pianificazione rigida. Come faccio a sapere quanti aironi avremo l'anno venturo? Può darsi che per quanto ci diamo da fare non riusciremo a raggiungere la quota prescritta...*
La vuoi? Tienila come ricordo.

324. (*M.F.*)... entra a prendervi l'orologio dal tavolo, torna fuori e guarda (*breve zum av.*)...

(12"6)

325. (*Dett.*) ...la rudimentale meridiana disegnata poco fa. L'ombra della canna coincide adesso col segno tracciato per terra.

(2"2)

326. (*M.F., come a fine inq. 324*) Il Ragazzo allaccia al polso l'orologio e fa per rientrare nella capanna; ma l'arrivo del carro e la voce di Lilik lo fanno girare verso...

(f.c.: cigolio di ruote)
Lilik (f.c.): *Due volte hanno sradicato il nostro cartello...*

(12"1)

327. (*M.F., sogg.*)... l'ingresso del cortile, dov'è fermo il carro delle vettovaglie. Teréz e un falconiere scaricano la roba, mentre Lilik, appoggiato al carro, apostrofa il vecchio cocchiere.

(in c.) ...*e la terza volta hanno addirittura portato via la scritta. Voi, lassù, non ne sapete niente? Ho visto che vi aggiravate da quelle parti.*
Vecchio: *Da noi la notte si riposa.*
Lilik: *E i giovani?*
Vecchio: *Son loro soprattutto che dormono... Vai, issa!...*

Improvvisamente il vecchio incita il cavallo e parte, costringendo Lilik a scansarsi (*breve zum ind. e pan. a s.*).

(25")

328. (*F.I.*) Nella capanna, il Ragazzo raccoglie sul davanzale della finestra gli arnesi per radersi, va al tavolo (*pan. a d.*), prende lo zaino e ve li ripone; poi si siede sul letto (*breve pan. in basso e a s.*), si sfila la camicia (*zum av. fino a M.F.*), si stende supino, dà uno sguardo all'orologio, incrocia le mani dietro la nuca, chiude gli occhi.

(44")
(*Diss. incrociata su...* [14])

329. (*Dett.*) ...il braccio di Lilik regge un falco che dilania una gazza.

(Tintinnare di campanelli)

(4"8)
(*Diss. incrociata su...*)

330. (*C.L.L.*) ...il piazzale della fattoria (*deformaz. ottica*). Il Ragazzo esce dalla capanna (*rallentatore*), attraversa l'aia di corsa (*pan. a s.*), va verso la casa.

(Stridio di uccelli)

(9")

(*Diss. incrociata su...*)

[14] Il gruppo di inquadrature che seguono (nn. 329-336) sono state girate in bianco e nero e stampate su positivo colore. In tal modo — oltre che con la deformazione delle immagini dovuta all'uso di grandangolari, e al « rallentato » — si è caratterizzato il sogno-incubo del Ragazzo.

331. (*C.L.*) ...Teréz avanza (*rallentatore*), con un topolino tra le mani, fino a M.P.P.

(7"3)
(*Diss. incrociata su...*)

Voce di Teréz: *Sono così teneri a quest'età... così trepidanti...*

332. (*C.L.*) ...il Ragazzo corre per il piazzale (*pan. a s.*), si volta, fa per tornare.

(5"5)
(*Diss. incrociata su...*)

(Stridio di uccelli)

333. (*C.M. dal basso*) ...Lilik avanza dalla campagna verso il piazzale, reggendo su ciascun braccio una coppia di falchi. Altri due falchi sono appollaiati sulle sue spalle.

(4"6)
(*Diss. incrociata su...*)

Voce di Lilik: *Ma si fanno rispettare. Caccerebbero la loro stessa madre!...*

(Tintinnare di campanelli)

334. (*C.L.L.*) ...il Ragazzo si allontana di corsa verso la campagna.

(5"8)
(*Diss. incrociata su...*)

335. (*C.L.L.*) ...il Ragazzo continua la sua corsa in aperta campagna, avvicinandosi (*fino a C.L.*).

(4"6)
(*Diss. incrociata su...*)

336. (*Dett., come a inq. 329*) ...il falco, appollaiato sul braccio di Lilik, dilania la gazza.

(4"2)
(*Diss. incrociata su...*)

■

337. (*M.F., come a fine inq. 328*) ...il Ragazzo dorme, respirando affannosamente. E' notte: l'oscurità è rotta a tratti da rapidi bagliori. All'esterno si sta scatenando un furioso temporale. Svegliatosi all'improvviso, il Ragazzo balza a sedere. E' madido di sudore.

(5"8)

(Pioggia scrosciante, esplosione di tuoni)

(Colpi alla porta)

338. (*M.F.*) Entra Perge, dorso nudo e cappello in testa. E' fradicio di pioggia. Attraverso la porta aperta si sente il diluvio.

(4"2)

Perge: *Venite, subito!*

339. (*M.F.*) Il Ragazzo infila le scarpe.

(2"4)

Ragazzo: *Dove?*
Perge (f.c.): *A cercare gli uccelli. L'acqua li sommerge!... Presto!*

340. (*C.L.*) L'esterno della fattoria è illuminato da continui bagliori. Piove a dirotto. Il Ragazzo, in slip e a torso nudo, corre (*pan. a d. e zum av., poi pan. a s.*) per unirsi al gruppo degli uomini che affannosamente cercano di porre in salvo i rapaci.

Lilik (f.c.): *Taglia i lacci!...*
Voci (confuse): *Qui... da questa parte!...*

(12"1)

341. (*M.F.*) Nell'alloggio dei falconieri, illuminato da una lampada a petrolio sul tavolo, Zámbo, a dorso nudo, seduto (*zum av. e pan. in alto*). Terèz si toglie dalla testa un fazzoletto bagnato, poi va a posare (*pan. a s.*) un cesto pieno di topolini.

(9"5)

342. (*C.L.*) Fuori gli uomini si danno da fare affannosamente. (*Zum av., poi pan. a s.*) Il Ragazzo corre verso l'alloggio (*C.M.*) portando un falco.

Perge (f.c.): *Bogarász è morto!*
Lilik (f.c.): *Portalo dentro!*

(10")

343. (*M.F.*) Nell'alloggio regna la confusione. Entra il Ragazzo con il falco e lo poggia sullo schienale di una sedia. Altri uccelli sono già stati posti in salvo. Entra anche Bartus con un falco, lo depone sul tavolo accanto a Teréz che sta versando del tè.

(10"7)

344. (*C.L., come a inq. 342*) Il Ragazzo è di nuovo fuori, e si unisce agli uomini (*pan. a d.*) che pongono in salvo altri uccelli.

Lilik: *Quanti sono dentro?*
Zámbo (f.c.): *Undici!*
Lilik: *Presto, rientriamo! Muovetevi!*

Tutti si avviano verso l'alloggiamento (*pan. a s.*); il Ragazzo porta un altro falco.

(22"5)

345. (*F.I.*) Nell'alloggio, Teréz strofina energicamente con un asciugamano la schiena di Zámbo, che seduto sulla sponda di un letto gioca con un falco.

(2"8)

346. (*C.M.*) Teréz va incontro a Lilik, Perge e il Ragazzo, che entrano portando un falco ciascuno. Poi prende dal tavolo (*pan. a s.*) una tazza di tè, la porge (*pan. a d.*) a Lilik che si è seduto, e gli asciuga le spalle; lo stesso fa con Perge, poi si avvicina (*pan. a s.*) al Ragazzo, ma questi le toglie l'asciugamani con uno sguardo ostile e si asciuga da sé. Teréz resta un attimo

(Scrosci di pioggia e tuoni)

interdetta, poi si avvicina a Lilik (*breve pan. a d. e zum ind.*), gli sfila gli stivali e li poggia (*pan. a s.*) accanto alla parete dietro il tavolo.

(50"5)

347. (*M.F.*) Zámbo, ancora fradicio di pioggia, beve il tè (*zum av. fino a M.P.P.*).

(4"6)

348. (*C.M.*) Teréz porge le tazze al Ragazzo, Bazso, Perge e Bartus, poi si allontana a s.

(7"6)

349. (*Tot.*) L'esterno della fattoria, il giorno dopo. Il cielo, coperto da spesse nuvole riflette una luce livida. Tutti sono seduti sulle panche lungo il tavolo, come all'inizio del film. Lilik a capotavola. Teréz serve il pranzo. (*Breve carr. diagonale a d. e in av. fino a M.F.*). Lilik, con a fianco il Ragazzo di spalle.

Zámbo: *Alla nostra.*
Tutti: *Alla nostra.*
Lilik: *Alla nostra.*
...Voi credete che sia un caso che sia morto proprio Bogarász? Hm... Piccolo imbecille. Gridò tanto e così bene...

Lilik si alza (*pan. in alto*), passeggia per il piazzale (*pan. a s., M.F.*)...

...che riuscì a ottenere un guinzaglio più lungo, per poter saltellare. Ed ecco il risultato: è rimasto stretto proprio da questo guinzaglio. Si è annegato da solo nell'acqua.
Bazso (f.c.): *Aveva un guinzaglio tre volte più lungo degli altri.*

... si ferma un attimo di profilo (*M.F.*)...

Lilik: *Esatto. Eppure Taymur l'aveva già detto: tutto dipende dalla lunghezza del guinzaglio; se è più lungo del dovuto, tutto è finito... Il falco... non può avere la libertà. Dimentica di confidare nella complicità, nella coscienza di dover contare gli uni sugli altri. Crede di poter vincere tutto da solo. E questa è l'anarchia. Il guinzaglio è l'ordine, l'inquadramento, la sicurezza. Una volta che vi si sono assuefatti, non possono barattarlo con nessuna cosa al mondo.*

(*Carr. ind. poi a d. fino a capotavola; Tot.*).

... si riavvicina al tavolo...
... torna indietro (*breve zum av. fino a M.F.*).

Bazso balza in piedi.

Bazso: *Diljahán!*

(55"6)

350. (*Dett.*) Uno dei falchi allineati sulla pertica (*rapido zum av.*) cade a testa in giù, restando appeso per le zampe.

(4")

351. (*Tot.*) Tutti si alzano e accorrono (*carr. ind. a precedere*) verso la pertica sulla quale sono allineati i falchi. Lilik è il primo ad arrivare, si china

sul falco (*breve carr. a s. e zum av. fino a M.P.P.*) e cerca di rianimarlo; poi (*pan. a s.*) li passa in rassegna uno per uno. L'ultimo della fila è anch'esso tramortito; Lilik lo prende fra le braccia, cerca di rianimarlo alitandogli sulla bocca, poi si rivolge agli uomini.

Lilik: *Pulite questa melma. Gettate della sabbia fresca.*

Poi si allontana di corsa (*breve pan. a s. e carr. a s. fino a C.L.*), alza rabbiosamente il capo verso il cielo...

Per l'inferno!...

... piega le ginocchia... poi torna lentamente, allargando sconsolato le braccia (*carr. av. e pan. a d., M.F.*), depone a terra il falco, stecchito (*breve pan. in basso*). Gli uomini e Teréz osservano, ammutoliti. Lilik si allontana (*pan. in alto*) e Zámbo si china a sua volta (*breve carr. indietro*) su un falco (*rapido carr. semicircolare a d.*). Sfilano uno ad uno i falchi sul trespolo (*stop carr., C.M.*). Zámbo si rialza con un falco tra le braccia.

Zámbo: *Anche questo... Perché ha delle macchie sul collo?*
Teréz: *Quante?*
Zámbo: *Due.*
Teréz: *Poverini... Dovete seppellirli.*

Teréz si allontana, seguita dal Ragazzo. (*Breve zum av. fino a F.I.*) I quattro falconieri immobili e avviliti.

(2'19"5)

352. (*M.F.*) Il Ragazzo, semisdraiato sul letto, legge al lume della candela. Indossa un maglione.

(Rumore di porta)

(1"6)

353. (*M.F.*) Entra Lilik...

Lilik: *Chiedo scusa.*

... e prende una pala appesa a una parete (*pan. a d.*); poi si volge al Ragazzo...

Avrei piacere che venissi anche tu.

... ed esce (*pan. a s.*), lasciando aperta la porta.

(13")

354. (*M.F.*) La campagna, in prossimità del cartello contestato. E' sera; lontano, sull'orizzonte, una residua luce di crepuscolo. Due falconieri prendono dalla groppa di un cavallo i corpi di due falchi...

(Inizia musica [15])

... e raggiungono (*pan. a s. e carr. ind. fino a P.A.*) Lilik, il Ragazzo e gli altri due uomini fermi accanto a una buca. Lilik pone i cappucci sul capo dei falchi, e appende al loro collo i sonagli.

Lilik: *Senza questi... neanche i falconieri vorrebbero esser sepolti.*

[15] Tempo di marcia, lento e solenne. Stessi strumenti che alle inq. 61-62 e 167-177. Durata: 30"ca.

Lilik: *Se almeno sapessi da che cosa deriva quest'odio!* (inq. 39)

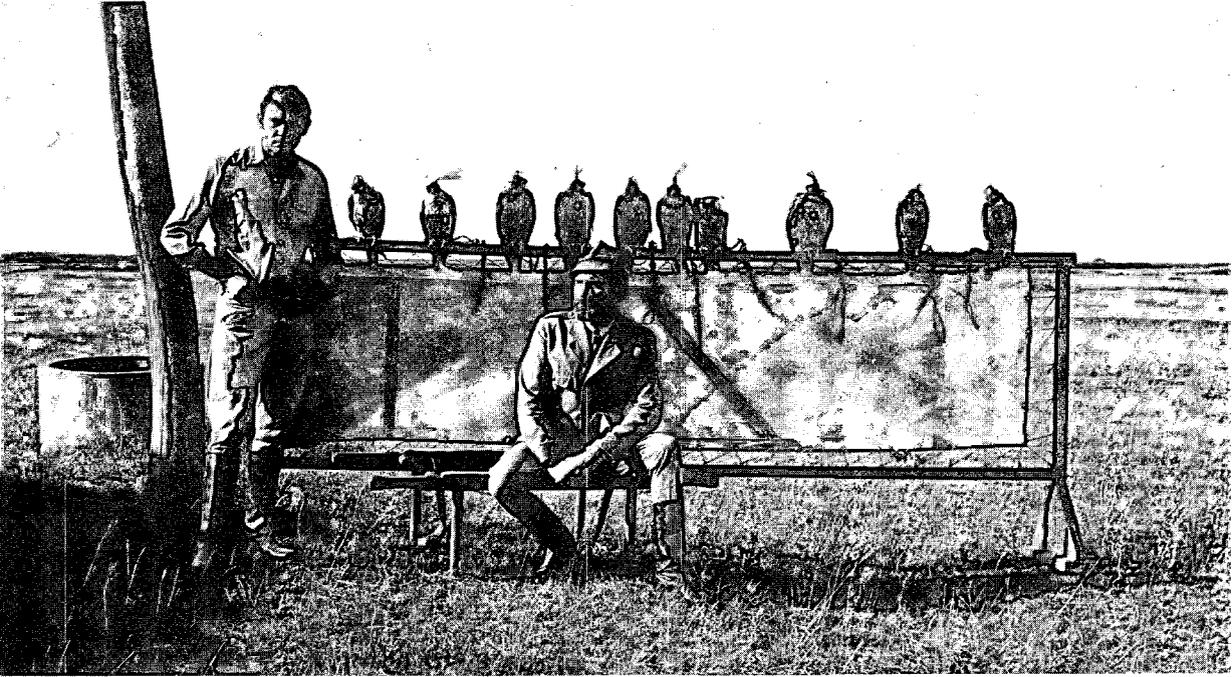
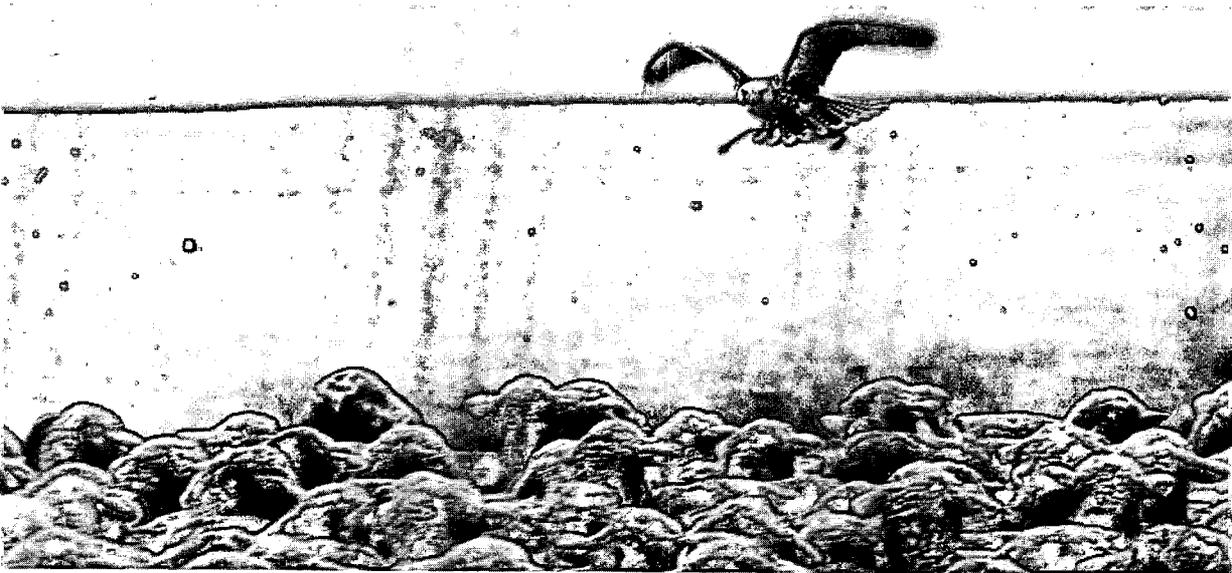
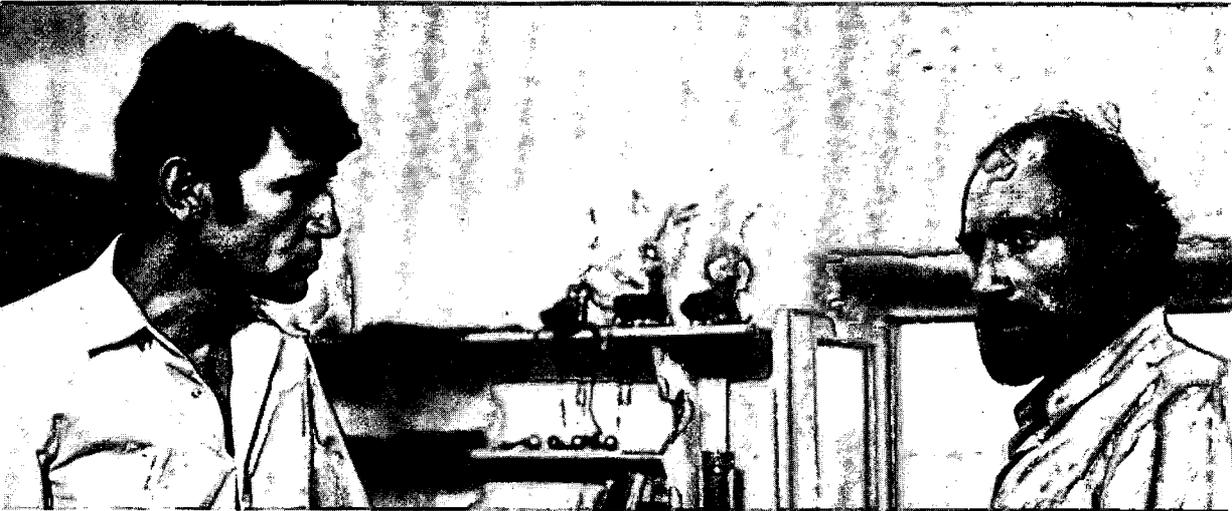
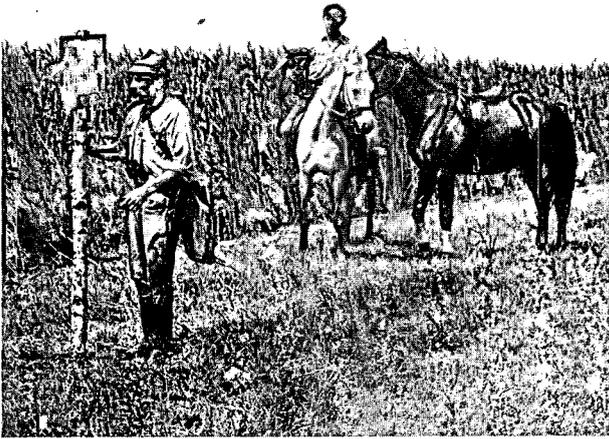
Teréz: *Lilik dorme completamente svestito.* (inq. 47)

Un'ombra sul volto di Teréz. (inq. 47)

Teréz: *Ragazzo... piccolo ragazzo...* (inq. 164)

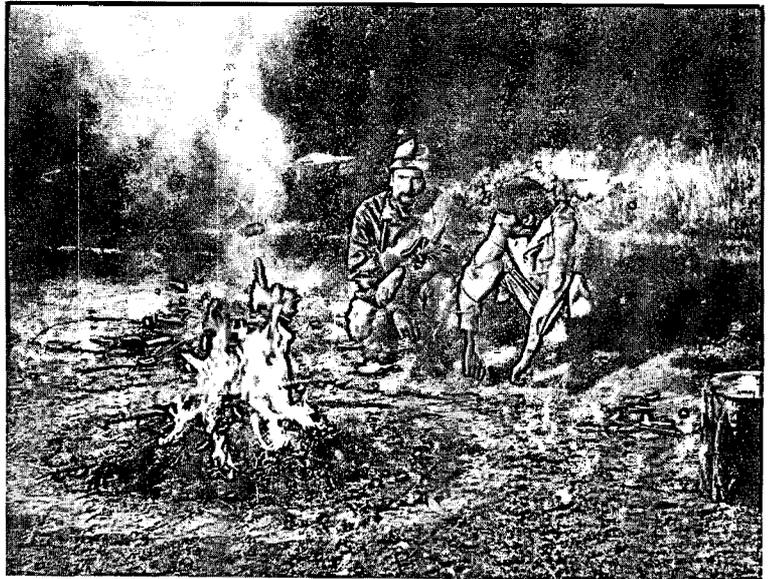
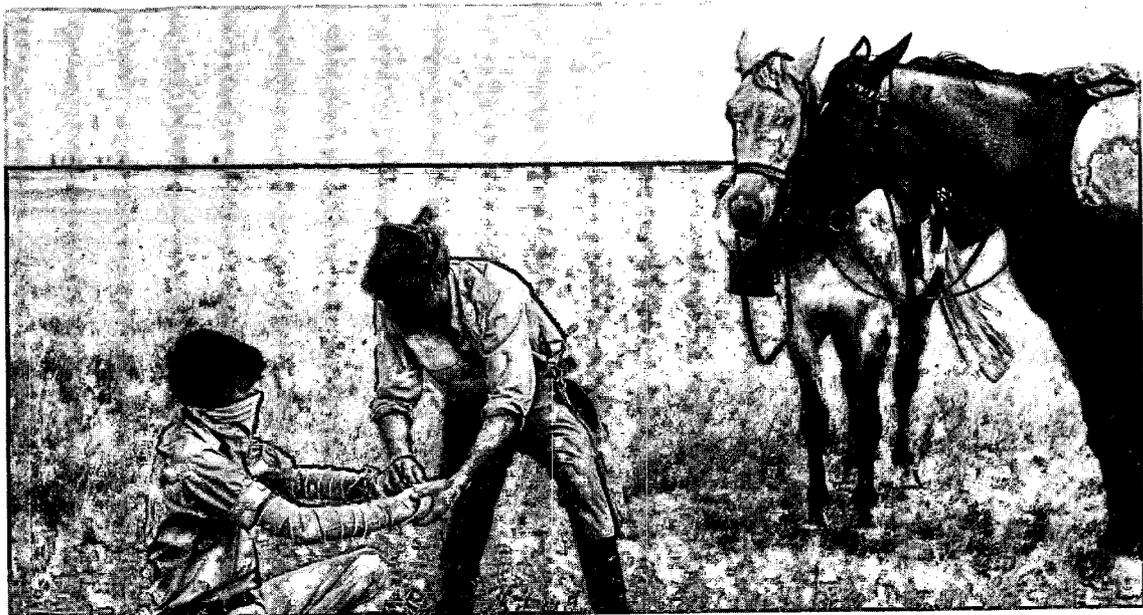
Lilik e il Ragazzo seguono le evoluzioni dei cavalli. (inq. 165)

Lilik: *Diana*... (inq. 166)

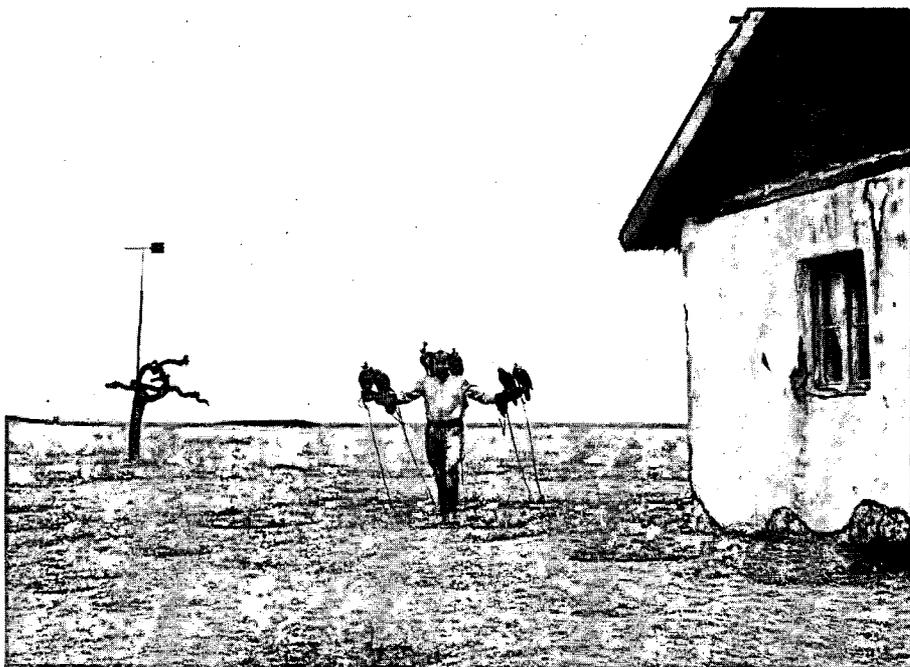
Il falco plana sul gregge. (inq. 179)

Lilik: *Porci! Sacchi di sterco!*
(inq. 248)

Teréz: *Prendilo!*
(inq. 250)

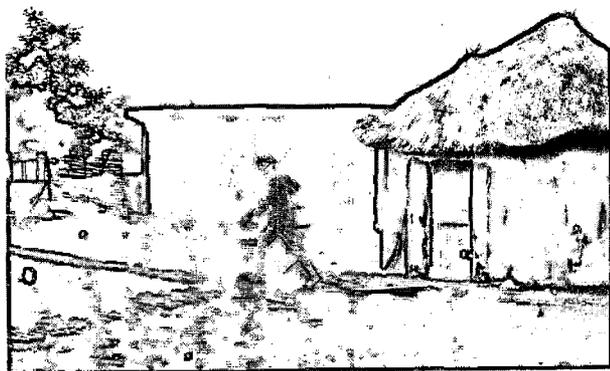
Teréz evita il ragazzo.

(inq. 277)

(inq. 283) Lilik emerge dall'ombra.

(inq. 283) Lilik: *Ho incontrato Diana...*

Lilik: *Le fasciature?*
(inq. 284)

Il Ragazzo lascia libero il falco.
(inq. 304)

Voce di Lilik: *Caccerebbero la loro stessa madre!...* (inq. 333)

Perge: *Bogarász è morto!* (inq. 342)

Dopo la bufera. (inq. 346)

Il Ragazzo se ne va.
(inq. 372)

Si rivolge al Ragazzo, che assiste, immobile.

Poi si avvicina (*carr. a d.*) agli uomini, che han terminato il loro lavoro; sale a cavallo (*C.M.*)...
...e gli fa compiere vari giri sulla terra ancora smossa, in modo da rassodarla (*zum av. fino a M.F.*). Il Ragazzo osserva, immobile, con le braccia conserte.

(1'22"5)

Non possiamo rifiutare queste insegne a loro che le hanno portate con fedeltà.

(stop musica)

[Fine della quarta bobina]

355. (*P.A.*) Il mattino dopo. E' tornato il sole, le cicale hanno ripreso a frinire. Il Ragazzo attraversa l'aia (*pan. a s. fino a M.P.P.*), e attraverso la finestra guarda...

(10")

(Frinire di cicale fino a Inq. 358)

356. (*F.I.*) ...nell'interno della capanna di Lilik, dove questi ha sistemato su dei trespoli triangolari i falchi superstiti, e ora li controlla, li sistema, li interroga.

Lilik (a un falco): *E tu, eh?... Come stai tu?...*

Gli si avvicina Teréz con due falchi, che Lilik posa sul tavolo. La donna, girandosi verso al finestra, vede...

(24")

357. (*M.P.P., come a fine inq. 355*)... il Ragazzo. Questi volta le spalle alla finestra...

(2"8)

(Breve rullio di tamburi)

358. (*C.M.*) ...e si allontana verso la propria capanna; Teréz esce dalla capanna di Lilik e lo segue (*pan. a d., F.I.*)...

(7"5)

(Breve rullio di tamburi)
(Cessa il frinire delle cicale)

359. (*F.I.*) ...nell'interno. Il Ragazzo va alla finestra (*pan. a d., P.A.*)...

Teréz (f.c.): *Che stai cercando?*
Ragazzo: *Il mio rasoio... Ieri l'avevo poggiato sul davanzale.*

... poi riattraversa la capanna (*pan. a s.*) passando accanto a Teréz, stacca lo specchietto dalla parete, cerca altri oggetti. Teréz gli si avvicina, con gesti stanchi fruga nel sacco che è sul tavolo, ne estrae rasoio e pennello (*breve pan. a d.; M.F.*). I due sono uno accanto all'altra.

Teréz: *Non vuoi più parlare con me adesso?...*
(Inizia musica [16])
...Hai fatto presto ad averne abbastanza di noi...
...Che treno prendi? Torni a casa?...

[16] Flauto solo (ripresa del tema di Teréz). Durata: 20"ca.

Il Ragazzo non sembra ascoltarla; continua a prendere il necessario per la barba. Teréz si siede sulla sponda del letto (*breve pan. in basso, M.F.*)...

(Cessa la musica)

...Forse è meglio così... Tu sei un estraneo in mezzo a noi. Eppure all'inizio ho creduto... Peccato.

... sorride, si alza, va alla porta (*pan. a d., P.A.*) e si appoggia allo stipite.

(1'10"5)

360. (*M.P.P.*) L'esterno della capanna. Teréz, appoggiata allo stipite della porta, sorride stancamente...
... esce sull'aia (*pan. a d.*), si siede per terra (*pan. in basso, P.P.*).

(13"5)

(Frinire di cicale fino a inq. 371)

Sai che sono nate nove piccole lontre? Spesso sogno delle lontre... Anche l'altra notte. Prima del temporale.

361. (*P.P.*) Il Ragazzo sta radendosi.

Volge un'occhiata a...

(4"4)

Ragazzo: *Quando sei andata a letto con Perge* [17]*?*

362. (*P.P., come, a fine inq. 360*) ...Teréz: il sorriso le si spegne sulle labbra; abbassa gli occhi.

Teréz: *Anche con lui... Quando Lilik non ha voglia di stare con me, vado a letto con tutti gli altri... Ma quella volta... fu diverso.*

(11")

363. (*P.P., come a fine inq. 361*) Il Ragazzo la guarda, poi riprende a radersi.

(3"2)

364. (*P.P., come a inq. 362*) Un lieve sorriso torna a illuminare il volto di Teréz.

...Le ho messe in un grande cesto, e poi ho cominciato a correre per la pianura col cesto sulla testa... (ride). *Ero in grande apprensione perché pensavo che non avevo coperto il cesto, e qualcuno avrebbe potuto scoprire le lontre...*
Ragazzo (f.c.): *E poi?*
Teréz: *Sei arrivato tu.*
Ragazzo (f.c.): *Io?*
Teréz: *Sì... e hai coperto il cesto con un grande scialle. Non ti sembra strano? Io non ho mai sognato né i falchi né gli animali destinati al loro pasto. Sapresti spiegarmi perché?*

(38"5)

365. (*P.P., come a inq. 363*) Il Ragazzo guarda...

(3"3)

[17] Qui sembra esservi una piccola incongruenza. In effetti (v. inq. 305) noi abbiamo visto Zámbo rispondere all'invito di Teréz ed entrare in casa.

366. (*P.P., come a inq. 364*) ...Teréz.

(3"2)

Ragazzo (f.c.): *Perché tu menti a te stessa...*

367. (*P.P., come a inq. 365*) Il Ragazzo.

(25"8)

(in c.) *...ti comporti come se non avessi nulla a che fare con tutta questa... con tutto ciò. Tu ti limiti a « far da mangiare »... Li servi e basta! Gli animali, Lilik, gli uomini... io... No, non è affar tuo! Non è così?...*

368. (*P.P., come a inq. 366*) Sul volto di Teréz appare una disarmata tristezza.

(5")

(f.c.) *...Che cos'è Taymur per te?*

369. (*P.P., come a inq. 367*) Il Ragazzo.

(6"6)

(in c.) *Te ne lavi le mani, ed è tutto. Tu sogni le lontre...*

370. (*P.P., come a inq. 368*) Teréz.

(6"8)

(f.c.) *...Hai torto.*

371. (*C.M.*) Il Ragazzo, seduto davanti alla capanna, ha terminato di radersi. Teréz si alza...

... e si ferma all'ingresso della capanna, mentre il Ragazzo, raccolti gli arnesi da barba, si alza a sua volta...
... e passandole davanti entra nella capanna, poi riesce (*zum ind. e carr. a d., C.M.*) con un catino pieno d'acqua che va a gettare in un fosso (*stop carr.*). Teréz non c'è più.

(38")

Teréz: *Mi dispiace di averti causato tanto fastidio.*

Lilik sa che partite?
Ragazzo: *Se voi glie lo dite, sì.*

▩

372. (*Tot.*) Il piazzale della fattoria. E' l'alba. Dalla capanna esce il Ragazzo, in maglione e con la sacca a tracolla, e si avvia verso... (*zum av. e pan. a s., C.M.*)

(25"8)

(Squittio di uccelli)

373. (*C.L.*)... la campagna. Il Ragazzo procede speditamente, quasi frettolosamente (*pan. a s., zum ind. fino a C.L.L.*). Si volta verso la fattoria, poi affretta il passo. Di fronte a lui l'orizzonte comincia a tingersi di rosa. Passando davanti al cartello indicatore (« Zona vietata ») si ferma un attimo, si volta nuovamente, poi riprende a camminare...

(39"5)

374. (*F.I.*) ...ora attraversa il boschetto nelle cui vicinanze si svolse la cattura

della gazza (*carr. a s.*). La luce si fa più chiara.

(Cinguettio di uccelli)

(15")

375. (*C.L.*) Il piazzale della fattoria. Teréz, che indossa una camicetta rosa, si dirige verso la capanna del Ragazzo (*pan. a s.*) mentre Lilik esce dalla propria e scompare. Teréz sta per entrare (*zum av., M.F., continua la pan. a s.*), ma si arresta udendo la voce di Lilik...

Lilik (f.c.): *Porta della carne di bue trinciata e due piccioni.*

... si gira di scatto, esita (*continua la pan. a s.*) poi si avvia verso la cucina (*C.L., stop pan.*).

(1'2"8)

376. (*C.L.*) Il Ragazzo arriva quasi di corsa (*pan. a s.*) sotto la scarpata della ferrovia e prosegue costeggiandola. Su di lui i pali, i fili, il cielo rosato dell'aurora (*zum ind. fino a C.L.L., stop pan.*). Il Ragazzo scompare correndo a sinistra.
(*Lentissimo zum av.*) Il fascio dei fili, che sembrano danzare sullo sfondo di un cielo rosa e senza nuvole.

(Una vibrazione sottile ma intensa, come proveniente dai fili [18]; ad essa si unisce il rumore condenzato di un treno, che cresce di volume fino a coprirla).

(36"2)
(*Diss. in chiusura*)

[18] L'effetto è stato ottenuto facendo scivolare le bacchette dei timpani sulle corde di un pianoforte; è stato poi unito in missaggio con due colonne riproducenti la vibrazione dei fili del telegrafo.

Schede

Film usciti a Roma (dal 1° gennaio al 28 febbraio 1971)

Aladin et la lampe merveilleuse (Aladino e la lampada meravigliosa) — **r.**: Jean Image - **s., sc.**: France e Jean Image - **d.**: France Image - **f.** (Eastmancolor): Per Olaf Csongovai - **mo.**: Jean Image - **m.**: Fred Freed - **p.**: Les Films Jean Image - **o.**: Francia, 1970 - **d.**: Jumbo (reg.) - **dr.**: 76'.

Amante del prete, L' — v. **Faute de l'abbé Mouret, La**

Beguiled, The (La notte brava del soldato Jonathan) — **r.**: Donald Siegel - **s.**: dal romanzo di Thomas Collinham - **sc.**: John B. Sherry, Grimes Grice - **f.** (Technicolor): Robert Surtees - **scg.**: Alexander Golitzen, Edward Haworth - **mo.**: Carl Pingitore - **m.**: Lalo Schifrin - **int.**: Clint Eastwood (Jonathan), Geraldine Page (Martha), Elizabeth Hartman (Edwina), Mae Mencer (Amy), Jo Ann Harris, Darleen Carr, Peggy Dzier, Pamelyn Ferder, Patty Mattick, Melody Thomas, C. Braggs - **p.**: Donald Siegel per Universal Pictures, Malpaso Company - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Cinema International Corporation.

Durante la guerra di secessione, un soldato nordista viene trovato, gravemente ferito, da una ragazzina, nel Sud, ed è accolto fra le mura di un collegio femminile; dopo un momento iniziale in cui la direttrice, una insegnante e le giovani ospiti vorrebbero consegnarlo ai soldati, Jonathan diviene ben presto l'oggetto delle attenzioni più o meno patologiche e morbose ma tutte sessuali delle donne — numerose e di ogni età — che lo accudiscono. La direttrice arriva a imporgli l'amputazione di una gamba affinché egli — che le ricorda il fratello morto cui era legata incestuosamente — non possa più abbandonare il collegio. La violenza della guerra e la violenza che la guerra provoca passano presto in secondo piano rispetto al violento quadro antifemminista che Don Siegel costruisce, e poi infine è addirittura la crudeltà « nera » e macabra ad avere il sopravvento. Così che né il senso della misura né la finezza psicologica sono i pregi del film, il quale è comunque realizzato — non senza originalità — con tutto l'alto artigianato di cui Siegel è dotato. (G.G.)

●

Bubù — **r.**: Mauro Bolognini - **s.**: dal romanzo « Bubu de Montparnasse » di Charles Louis Philippe - **sc.**: Giovanni Testori, M. Bolognini, Mario Di Nardo - **f.** (Colore della Tecnostampa): Ennio Guarnieri - **scg.**: Piero Tosi e Guido Josia - **c.**: Piero Tosi - **mo.**: Nino Baragli - **m.**: Carlo Rustichelli - **int.**: Ottavia Piccolo (Berta), Massimo Ranieri (Piero), Antonio Falsi (Bubù), Luigi Proietti, Alain Naya, Anna Fadda, Gianna Serra (Bianca), Sandra Cardini, Alessandro Francisci, Nike Arrighi, Jole Silvani, Brizio Montinaro - **p.**: Manolo Bolognini per Documento Film - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: Euro International.

Proseguono i viaggi nel tempo di Bolognini, in quel suo esausto Ottocento proletario rivisitato con occhio protervamente calligrafico, ricco di gusto ne La viaccia *e ricco di successo in* Metello. *Qui il gioco si fa scoperto e sfatto poiché meno che negli altri riesce ad acquistare vita e vigore il pretesto letterario: il romanzo di Charle-Louis Philippe, da cui si è tolta ispirazione, è stato dissanguato alle radici, trasportando l'azione da una Parigi foscamente calibrata ad una imprecisata Italia semi-torinese e semi-milanese, e lo stesso nodo drammatico dell'azione è stato sbilanciato, spostandone il centro della figura di Bubù, « maquerau » doloroso e feroce, a quella di Berta, che per amor suo si fa prostituta e annegia poi con lui e con il giovane studente Pietro (un evenescente, inattendibile Massimo Ranieri) nei gorghi del « mal francese ».*

Manifesto di cinema tutto visuale, d'una visualità ove l'estenuazione dei colori e la completezza dell'inquadratura diventano fine ultimo e vago insieme senza mai risolversi in nitida giustificazione poetica, Bubù *legittima ogni perplessità, fatto salvo lo splendido impegno professionale di Piero Tosi e di Ennio Guarnieri. Risultato tipico di Bolognini che nei momenti peggiori è mediocre descrittore e in quelli migliori splendido ma vacuo affrescatore.* (C.G.F.)

●

Califfa, La — **r.:** Alberto Bevilacqua - **s.:** dal romanzo omonimo di A. Bevilacqua (edito da Rizzoli) - **sc.:** A. Bevilacqua - **f.** (Technicolor): Roberto Gerardi - **scg.:** Gian Tito Burchiellaro - **c.:** Luciana Marinucci - **mo.:** Sergio Montanari - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Ugo Tognazzi (Doberdò), Romy Schneider (La « Califfa »), Marina Berti (Clementine, moglie di Doberdò), Massimo Farinelli (Giampiero), Roberto Bisacco (Bisacco), Massimo Serato (l'industriale fallito), Guido Alberti (il monsignore), Gigi Ballista (un principe), Enzo Fiermonte (un sindacalista), Franco Ressel (un industriale), Gianni Rizzo (secondo industriale), Stefano Satta Flores (un operaio), Ernesto Colli (un altro operaio), Gigi Reder, Amerigo Tot, Eva Brun, Giancarlo Prete, Luigi Casellato, Ugo De Carellis, Giorgio Piazza, Ilde Maria Reze, Nerina Montagnani - **p.:** Mario Cecchi Gori per Fair Film, Roma/Les Films Corona, Nanterre - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Titanus.

A proposito dei rapporti fra romanzi e film tratti da romanzi, se si vuole brevissimamente riprendere un argomento che — come si è già avuto occasione di dire — non ci sembra di gran peso, c'è da dire che il caso è questa volta quello di uno scrittore che ha avuto in passato un successo in buona parte meritato con un libro, « La califfa », appunto; egli ha tentato ripetutamente e invano — per differenti motivi — di farne trarre un film, come alla fine proprio a lui è riuscito... ottenendone ovviamente una cosa diversa dal suo stesso libro, di cui è chiaro come non gli interessasse, nella sostanza, una impossibile e identica « rappresentazione » filmata: bensì egli voleva divulgarne e riprenderne — logico e non offensivo dedurlo — il successo commerciale. Come si vede, le strade sono molte: il Bevilacqua scrittore, secondo l'esempio di Giorgio Bassani, potrebbe persino intentare causa — per « infedeltà » — al Bevilacqua sceneggiatore e regista: lungi da questo, egli invece, del film, si è fatto anche esegeta. E il Bevilacqua regista esordiente si comporta come un vecchio e abilissimo mestierante, con l'aiuto della solita raffinata fotografia (qui del bravo Gerardi) che fa i controluce, gli zoom, giuochi di colore e di prestigio, e con il peso, invece, di una musica melodrammatica e superficiale all'eccesso scritta da Morricone la cui responsabilità è evidentemente del regista. Il cinema non è più, oggi — e viene da chiedersi se mai lo sia stato davvero — un problema tecnico, per nessuno; quasi si può dire — con juicio — che ciascuno sa fare il *regista, secondo l'accezione banale e pratica del termine (anche se c'è chi lo sa fare meglio e chi peggio; chi davvero e chi no): il problema sostanziale è quello delle idee, delle ragioni d'essere. Bevilacqua, ne* La califfa*-film, racconta dell'amore polemico e appassionato fra un industriale rude e non più giovane ma in fondo simpatico, Doberdò, e una sua trentenne bella e raffinata operaia, vedova di un operaio ex partigiano ucciso in uno scontro con la polizia, la quale non disdegna di essere l'amante anche di un aitante calciatore; nell'insieme il neoregista mette scioperi, estremismi « extraparlamentari » — come si dice —, polizia per lo più poco simpatica, la famiglia snob dell'industriale, altri industriali abbastanza cattivi che non aiutano uno di loro che si uccide, e che probabilmente sono anche i mandanti dell'uccisione di Doberdò, con cui l'abile storia social-sentimentale si conclude. C'è tutta una certa « attualità », come si vede, con tutti i caratteri continui e predominanti del kitsch. Anche se non mancano brani un poco genuini (le due visite alle bare isolate del suicida e di Doberdò, ad esempio), predominano comunque l'indeterminatezza, la casualità anche ambientale, l'apparenza furbe e a loro modo fascinose, per chi si accontenta: e già sono stati in tanti, generosamente, ad accontentarsi, anche fra i critici.* (G.G.)

Canaglia, La — v. **Voyou, Le (La canaglia)**

Catch-22 (Comma 22) — **r.:** Mike Nichols - **r. IIª unità:** Andrew Marton, John Jordan, Alan McCabe - **asr.:** Edward A. Teets - **s.:** dal romanzo di Joseph Heller - **sc.:** Buck Henry - **f.** (Panavision, Technicolor): David Watkin - **f. IIª unità:** Harold Wellman - **efs.:** Albert Whitlock - **f. dall'elicottero:** Nelson Tyler - **scg.:** Richard Sylbert, Harold Michelson - **arr.:** Ray Moyer - **es.:** Lee Vasque - **sequenze aeree:** Tallmantz Aviation - **mo.:** Sam O'Steen - **so.:** Lawrence O. Jest, Elden Ruberg - **sv. voli:** Frank Tallman - **cs. tecnico:** maggiore Alexander Gerry - **int.:** Alan Arkin (il capitano Yossarian), Martin Balsam (il colonnello Cathcart), Richard Benjamin (il maggiore Danby), Art Garfunkel (il capitano Nately), Anthony Perkins (il cappellano), Jack Gilford (Doc Daneeka), Buck Henry (il tenente Col. Korn), Bob Newhart (un maggiore), Paula Prentiss (l'infermiera Duckett), Martin Sheen (il tenente Dobbs), Jon Voight (Milo Minderbinder), Orson Welles (il generale Dreedle), Seth Allen (Hungry Joe), Robert Balaban (il capitano Orr), Susanne Benton (addetta al generale Dreedle), Peter Bonerz (il capitano McWatt), Norman Fell (il sergente Towser), Chuck Grodin

(Aardvark), Austin Pendleton (il colonnello Moodus), Evi Maltagliati (la vecchia signora), Marcel Dalio (il vecchio), Gina Rovere (una prostituta), Olimpia Carlisi (Luciana), Lian Dunn (il padre), Elizabeth Wilson (la madre), Richard Libertini (il fratello), Jonathan Korkes - **dp.:** Jack Corrick - **p.:** John Calley e Martin Ransohoff per Paramount - **pa.:** Clive Reed - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Cinema International Corporation - **dr.:** 122'.

Il cinema americano continua a correre la sua gioiosa avventura antimilitarista, com'è d'altronde in una sua tradizione non meno radicata di quella dell'avventura bellicista (né è occorso raramente che le due strade s'intrecciassero e confondessero in reversibilità di atteggiamenti e di risultati). La lucida dialettica di un Kubrick resta un fatto eccezionale e abbastanza isolato, con cui né i romanticismi di un Milestone né gli espressionismi di un Aldrich han mai potuto reggere validamente il confronto. Ma oggi è la direzione satirica quella più battuta, in cui l'irriverenza si sfoga in sberleffo e scatologia, e il mostruoso giocattolo viene demolito dall'interno, perdendo pezzo a pezzo le sue rotelle, molle e bilancieri e riducendosi a un'inerte accozzaglia di ferri vecchi. A illustrare i disastri della guerra diventa anche superfluo mostrare battaglie, assalti suicidi o difese senza speranza: coreografie ormai solo riservate ai pompieri del cinema sovietico o jugoslavo (in coproduzione). La contestazione americana segue un metodo più capzioso e corrosivo: la guerra dietro il fronte, la macchina degli stati maggiori e delle sussistenze, la guerra come « pratica » burocratica, organizzazione di servizi « in trasferta », o come colossale « businness ». Non mancano, s'intende, i « clins d'oeil », talvolta il divertimento si fa troppo gustoso, il risultato può apparire ambiguo: lo sguardo dei registi demolitori è sempre intensamente rivolto alla cassetta. Un po' come per la contestazione nei campus. In questo senso MASH *è esemplare (come per l'altro genere lo è* The Strawberry Statement*).* Catch 22 *è abbastanza nella linea di* MASH, *segue la sua scia, non approda a traguardi troppo diversi. E tuttavia è di parecchie righe più sopra: non che la regia di Nichols offra sospetti di genialità, ché anzi inclina a una generale piattezza con rapide scivolate nella trascuraggine; o che l'impianto narrativo sia esempio insigne di compattezza, ché anzi è abbastanza erratico e divagante, col frequente ricorso a « flash-back » che a prima lettura danno l'impressione di combaciare non senza sforzo. Ma la storia di questo capitano Yossarian, nipotino americano di Schweik, in perenne quanto vana ricerca di un sistema per sfuggire ai rischi delle missioni di volo — oltre che con l'antiaerea nemica c'è da fare i conti con la mancanza di paracadute: se li è venduti, tutti, l'intraprendente ufficiale di sussistenza Milo —, e alla fine non trova altra soluzione che imbarcarsi su un canottino per guadagnare, partendo da Pianosa, la costa svedese, ha una sua cupa sotterranea drammaticità che lo scarso mordente della regia non basta a disperdere, e un poteziale carica di ribellione che è più volte sul punto di esplodere. Putroppo Nichols è un « metteur en scène » più che un autore, né mostra di saper sempre controllare il proprio gusto: dal grottesco a volte efficacissimo — i traffici del tenente Milo, costante « leit motiv » del film, la finta agonia di Yossarian ad uso di parenti sconosciuti — travalica nella farsa smodata — tutto l'episodio di Orson Welles, di cui ci auguriamo egli non porti responsabilità, ed altri brani qua e là. All'attivo del film, che in gran parte ricostruisce in Messico una generica Italia, ascriviamo ancora le poche scene autenticamente italiane: il girovagare notturno di Yossarian per Roma, echeggiante deliberatamente reminiscenze rosselliniane e felliniane, l'episodio con la Carlisi; al passivo, la fissità scarsamente espressiva dell'attore Alan Arkin, che mal si assortisce con le esagitazioni di Martin Balsam, con il compiaciuto istrionismo di Welles e con l'intelligente misura di Anthony Perkins e di Jon Voight.* (G.C.)

●

Cheyenne Social Club, The (Non stuzzicate i cowboys che dormono) — **r.:** Gene Kelly - **asr.:** Paul A. Helmick - **s., sc.:** James Lee Barrett - **f.** (Panavision, Technicolor): William Clothier - **scg.:** Gene Allen - **arr.:** George Hopkins - **c.:** Yvonne Wood - **mo.:** Adrienne Fazan - **m.:** Walter Scharf - **ca.:** « Rolling Stone » e « One Dream » di Walter Scharf, Al Kasha, Joel Hirschhorn - **so.:** Fred Faust - **int.:** James Stewart (John O'Hanlon), Henry Fonda (Harley O'Sullivan), Shirley Jones (Jenny), Sue Ane Langodn (Opal Ann), Elaine Devry (Pauline), Robert Middleton (il barman), Arch Johnson (lo sceriffo Anderson), Dabbs Greer (Willowby), Jackie Russel (Carrie Virginia), Jackie Joseph (Annie Jo), Sharon De Bord (Sara Jean), Richard Collier (Nathan Potter), Charles Tyner (Charlie Bannister), Jean Willes (Alice), Robert J. Wilkie (Corey Bannister), Carl Rendel (Pete Dodge), J. Pat O'Malley (il dottor Foy), Jason Wingreen (dott. Farley Carter), John Dehner (Clay Carroll), Hal Baylor (barman al « Lady of Egypt »), Charlotte Stewart (Mae), Alberto Morin (il capo del ranch), Myron Healey (Deuter), Warren Kemmerling (Kohler), Dick Johnstone (mister Yancey), Phil Mead (Cook), Red Morgan (Hansen), Dean Smith, Bill Hicks, Bill Davis, Walt Davis, John Welty (membri della banda di Bannister), Hi Roberts, Ed Pennybacker - **p.:** Gene Kelly per National General - **pe.:** James Lee Barrett - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** PEA (reg.) - **dr.:** 102'.

Le vie attraverso le quali l'ex ballerino ed ex regista di non brutte commedie musicali Gene Kelly sia arrivato a dirigere Non stuzzicate i cow-boys che dormono *(per l'ennesima volta un titolo italiano né originale né spiritoso né aderente al film), ci sono sconosciute. I precedenti di Kelly vanno tuttavia ricordati perché anche quella di oggi è una commedia — ambientata nel Texas, 1867 — non certo un « western » tradizionale. Del resto i due protagonisti — Fonda e Stewart — sono da sempre commedianti impareggiabili, con e senza pistole al cinturone: è tuttavia penoso vederli qui con rughe e con stanchezza non dissimulate dal cerone e dal trucco. La trama? Un cowboy, John, eredita da un fratello morto lontano un ricco « Social Club » di cui ignora la natura. Si reca sul posto con un vecchio amico, Harley, e scopre — non subito e non senza tipici equivoci da teatro — che la sua nuova proprietà è una casa di tolleranza completa di inquiline, guidate dalla simpatica Jenny. John, puritano e infuriato, decide di chiudere e di vendere tutto, ma le ragazze e lo stesso paese — in cui egli era stato accolto con grandi onori — gli si ribellano: infatti il « Social Club » è per l'economia locale una sicura fonte di benessere. In questa situazione John apprende che Jenny è stata brutalmente percossa da un cowboy violento, Corey Bannister, l'uomo più temuto del paese. John lo affronta nel saloon e nella mortale sfida alla pistola riesce a vincere quasi per caso e con la collaborazione involontaria di Harley. John diventa l'eroe del paese, ma una banda di cinque o sei Bannister arriva ben presto per vendicare il parente; tutti in paese hanno paura, nessuno aiuta John, lo stesso Harley in un primo tempo non se la sente di restare: ma poi ritorna e aiuta l'amico a trionfare. John e Harley sono di nuovo tranquilli nel saloon, quando lo sceriffo li avvisa che ha un impegno improvviso e di dovere partire, anche perché lì sta per arrivare un gruppo di tanti Markstone, cento e più, parenti dei Bannister. A questo punto John cede a Jenny e alle sue colleghe, tra feste, ringraziamenti, abbracci il « Social Club », in nome di una sorta di autogestione e ritorna con l'amico Harley, molte miglia lontano, al duro povero ma tranquillo lavoro di cowboy. Macchiette, battute, esercizi di recitazione che ovviamente si perdono nel doppiaggio tecnicamente pulito ma sostanzialmente banale, appiattito e monocorde. Non poca noia, in fondo, e molto senso di palcoscenico polveroso e, come si è accennato, di tristezza.* (G.G.)

Comma 22 — v. **Catch-22**

Cose di cosa nostra — **r.:** Steno - **s.:** Roberto Amoroso, Giulio Scarnicci, Steno - **sc.:** Roberto Gianviti, R. Amoroso, Steno, Aldo Fabrizi - **f.** (Ramovisioncolor): Carlo Carlini - **scg.:** Vincenzo Del Prato - **m.:** Manuel De Sica - **int.:** Carlo Giuffrè (Salvatore Lococo), Jean Claude Brialy (Capo della Mafia), Pamela Tiffin (Carmela), Mario Feliciani (Niky Manzano), Vittorio De Sica (avvocato), Aldo Fabrizi (investigatore), Salvo Randone (guappo), Agnès Spaak - **p.:** Roberto Amoroso per Ramo Film, Roma/P.A.C. Film, Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Euro International.

Cotton Comes to Harlem (Pupe calde e mafia nera) — **r.:** Ossie Davis - **asr.:** Dom D'Antonio, John Kates, Sam Bennerson - **s.:** dal romanzo « Harlem » di Chester Himes (edito in Italia da Longanesi) - **sc.:** Ossie Davis, Arnold Perl - **f.** (De Luxe Color): Gerald Hirschfeld - **c.:** Anna Hill Johnstone - **m.:** Galt MacDermot - **int.:** Raymond St. Jacques (« Bara » Ed Johnson), Godfrey Cambridge (« il beccamorti » Jones), Calvin Lockhart (il reverendo Deke O'Malley), Judy Pace (Iris), Redd Foxx (zio Bud), John Anderson (Bryce), Emily Yancy (Mabel), J.D. Cannon (Calhoun), Mabel Robinson (Billie), Dick Sabol (Jerema), Theodore Wilson (Barry), Eugene Roche (Anderson), Frederick O'Neal (Casper), Vinnette Carroll (Reba), Gene Lindsey (Luddy), Van Kirksey (Early Riser), Cleavon Little (Lo Boy), Turk Turpin (Dum Dum), Tom Lane (44), Arnold Williams (Hi Jenks), Helen Martin - **p.:** Samuel Goldwyn jr. per United Artists - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-United Artists.

« Harlem », « Come è strano », « Uccidere da matti », « La forza in nero », « Uomo cieco con pistola », sono titoli di giallo-neri (è il caso di dirlo) dello scrittore negro americano Chester Himes che cominciano ora ad essere casualmente conosciuti anche dai lettori italiani. I quali stanno facendo l'occhio al Bara ed al Beccamorti (nell'originale: « Coffin Ed » Johnson e « Grave Digger » Jones), i due rabbiosi, cinici e ferrei poliziotti negri del ghetto di New York, spietati con i bianchi ed ancor più con i negri chě truffano i fratelli di razza. Il film, tratto appunto da « Harlem », ripropone i due personaggi ed una tipica loro avventura: la complicata caccia ad una forte somma di denaro, che un falso predicatore negro ha estorto ai suoi fratelli di razza con il pretesto di un mistico ritorno in Africa e che ha fatto poi rubare con la complicità di alcuni ladri bianchi. Il carattere « coloured » della vicenda e del film — dove i bianchi ci sono, ma confinati in ruoli marginali — è ribadita dalla persona stessa del regista, quell'Ossie Davis fino ad ora conosciuto come attore di colore, marito di Ruby Dee e e autore di testi teatrali abbastanza noti. Qui si mostra autore di cinema disinvolto ma superficiale, a specchio del film, che non è privo d'una sua saltuaria scorrevolezza e d'una sua beffarda tristezza — legata alla convincente presenza di Raymond St. Jacques e di Godfrey Cambridge — ma che rimane d'una riga sotto alle indicazioni del testo

originale; risolvendo in esagitazione tragico-buffonesca la rabbiosa, incalzante violenza fantasiosa di Chester Himes. Film curioso, si badi, per l'amatore di « thriller », a causa della sua connotazione razziale e della sua ispirazione, che purtroppo resta confinata in limiti di generica « professionalità », quanto più hollywodiana si può immaginare (probabilmente, nella versione italiana, ulteriormente scialbata dal doppiaggio che evidentemente non poteva, in ogni caso, riproporre la ricchezza verbale e la negra coloritura fantasiosa del discorso, tipica di Himes). (C.G.F.)

De la part des copains / L'uomo dalle due ombre — r.: Terence Young - **asr.:** Daniel Wronecki - **s.:** dal romanzo « The Nightmare » di Richard Matheson - **sc.:** Albert Simonin, Simon Wincelberg, Jo Eisinger - **f.** (Technicolor): Jean Rabier, Claudio Ragona - **om.:** Alain Douarinou - **scg.:** Tony Roman - **mo.:** Johnny Dwyre - **m.:** Michel Magne - **int.:** Charles Bronson (Joe Martin), Liv Ullmann (Fabienne), James Mason (Ross), Jill Ireland (Moira), Jean Topart (Katanga), Gabriele Ferzetti, Michel Constantin, Luigi Pistilli, Yannick Dellulle, Nathalie Varallo - **p.:** Les Film Corona, Nanterre/Fair Film, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Titanus.

Un poliziesco vagamente ricalcato sulla situazione di « To Have and Have not » di Hemingway e del relativo film di Hawks. Il proprietario di un piccolo yacht per la pesca in alto mare è individuato da alcuni ex colleghi di galera che a suo tempo, per non essere coinvolto in un omicidio, aveva lasciati nelle peste; i cattivi pretendono che egli si presti con la sua imbarcazione a un losco traffico di droga, minacciando di morte moglie e figlia: ma un po' alla volta riesce a farli fuori tutti, conquistandosi, in barba alla polizia, un futuro tranquillo. Se nella prima parte il film è condotto con un certo mestiere e non manca di un suo sapore, nella seconda gli effetti si fanno sempre più grossolani e plateali rasentando il grottesco: spettacolarmente l'inevitabile inseguimento in macchina può anche reggere, nonostante le troppo rocambolesche trovate; ma la lunga sequenza nella baracca, con un James Mason (capo dei banditi) che per ore si dissangua su una sedia, minacciando il sadico compare con la rivoltella, cade decisamente nel ridicolo. Il divertimento nel complesso è salvo, anche grazie al discreto apporto di attori come Charles Bronson e Liv Ullmann. (A.B.)

Dingus, quello sporco individuo — v. **Dirty Dingus Magee**

Dirty Dingus Magee (Dingus, quello sporco individuo) — **r.:** Burt Kennedy - **asr.:** Al Jennings - **s.:** da « The Ballad of Dingus Magee » di David Markson - **sc.:** Tom Waldman, Frank Waldman, Joseph Heller - **f.** (Panavision, Metrocolor): Harry Stradling jr. - **scg.:** George W. Davis, J. McMillan Johnson - **arr.:** Robert R. Benton, Chuck Pierce - **c.:** Yvonne Wood - **mo.:** William B. Gulick - **m.:** Jeff Alexander, Billy Strange - **ca., tdt.:** Mack David - **ca.:** The Mike Curb Congregation - **so.:** Hal Watkins, Bruce Wright - **int.:** Frank Sinatra (Dingus Magee), George Kennedy (Hoke), Anne Jackson (Belle), Lois Nettleton (Prudence), Jack Elam (Hardin), Michele Carey (Anna), John Dehner (il generale), Henry Jones (il reverendo Green), Harry Carey jr. (Stuart), Paul Fix (Blanket), Donald Barry, Mike Wagner, Terry Wilson, David Burk, David Cass, Tom Fadden, Mae Old Coyote, Lilian Hogan, Florence Real Bird, Ina Bad Bear, Marya Christen, Mina Martinez, Sheila Foster, Irene Kelly, Diane Sayer, Jean London, Gayle Rogers, Timothy Blake, Lisa Todd, Maray Ayres, Carol Andreson - **dp.:** John W. Rogers - **p.:** Burt Kennedy per Burt Kennedy Prod. - **pa.:** Richard E. Lyons - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer - **dr.:** 91'.

Dropout —— **r.:** Tinto Brass - **s., sc.:** T. Brass, Franco Longo, Roberto Lerici - **f.** (Eastman color): Silvano Ippoliti - **m.:** Don Fraser - **ca.:** « Do Not Cry » e « The Sun is Shiling », cantate dai Middle of the Road - **int.:** Vanessa Redgrave (Mary), Franco Nero (Bruno), Luigi Proietti, Frank Windsor - **p.:** Colt Cinematografica, Lion Film, Medusa, Roma - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Medusa.

Eden et après, L' (Oltre l'Eden) — **r.:** Alain Robbe-Grillet - **asr.:** Claude Sambain - **int.:** Catherine Jourdan (Violette), Pierre Zimmer (lo straniero), Richard Leduc (Marc-Antoine), Lorraine Rainer (Marie-Eve), Sylvain Corthay (Jean Pierre), Kuraj Kulkura (Boris), Yarmila Kolenicova, Catherine Robbe-Grillet - **p.:** Como Films, Paris/Centre du Film Slovaque, Bratislava, in collab. con il Centro Cinematografico Tunisimo - **o.:** Francia-Cecoslovacchia-Tunisia, 1969 - **di.:** regionale.

V. giudizio di Aldo Bernardini e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 122 (Film visti a Berlino).

Enfant sauvage, L' (Il ragazzo selvaggio) — **r.:** François Truffaut - **d.:** regionale.

V. giudizio di Aldo Bernardini e altri dati in « Bianco e Nero », 1970, nn. 7/8, p. 122 (Film visti a Berlino).

False Witness (Il falso testimone) — **r.:** Richard A. Colla - **s.:** Robert Enders - **sc.:** John T. Kelley - **f.** (Panavision, Metrocolor): James A. Crabe - **scg.:** George W. Davis, Marvin Summerfield - **arr.:** Robert R. Benton, Chuck Pierce - **mo.:** Ferris Webster - **m.:** Oliver Nelson - **int.:** George Kennedy (Paul R. Cameron), Ann Jackson (Jean Cameron), Eli Wallach (Martin Galbraith), Steve Ihnat (il Procuratore Distrettuale Gates), William Marshall (Morrie Bronson), Joe Maross (il tenente Max Hines), Dana Elcar (Harold Tracey), Walter Brooke (Adam Mercer), Anita O'Day (Sheila Mangan), Joan Tompkins (il giudice Beth Weaver), Robert Sampson (Burt Stennis), Leonard Stone (Jim Barris), Stewart Moss (Edgard Courtland), Charlene Holt (Sara Raymond), Robert Donner (il sergente Mason Weber), Pamela Murphy (Elaine Mercer), Abigail Shelton (Muriel), Douglas Henderson (il dott. Leonard), Robert Patten (John Raymond), Richard McMurray (il dott. Sean Thompson) - **p.:** Robert Enders e Everett Freeman per Freeman-Enders Prod. - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Metro Goldwyn Mayer.

Falso testimone, Il — v. **False Witness**

Faute de l'abbé Mouret, La / L'amante del prete — **r.:** Georges Franju - **asr.:** Bernard Queysanne - **s.:** dal romanzo di Emile Zola - **sc.:** Jean Ferry, G. Franju, Sandro Continenza - **f.** (Eastmancolor): Marcel Fradetal - **om.:** Jacques Ledoux - **scg.:** Theo Meurisse - **mo.:** Gilbert Natot - **m.:** Jean Wiener - **int.:** Francis Huster (il rev. Serge Mouret), Gillian Hills (Claudine [in originale Albine]), André Lacombe (Archangias), Margo Lion (la perpetua), Lucien Barjon (Bambousse), Fausto Tozzi (Jeanbernat), Tino Carraro (il dott. Pascal) - **p.:** Stephan Films - Les Films du Carrosse - Valoria Films, Paris/New Films Productions, Roma - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Fida Cinematografica.

Sulla scia di un certo genere erotico di recente affiorato nel cinema italiano, gli importatori di questo film di Franju tratto da un romanzo di Zola (un film di coproduzione italo-francese, peraltro) hanno pesantemente buttato sul piatto un titolo sbracato e sproporzionato, che tra l'altro fa perdere le giuste proporzioni del film. Che è serio, nella impostazione della vicenda — una repressione sessuale che vede peccato dappertutto, una chiusura mentale nei panni di un misticismo ai limiti del patologico e, accanto, una disponibilità umana e naturale innocente — secondo chiavi consuete in Zola, ma assai meno rigoroso nello stile e nella cura psicologica, proprio mentre tenta una pressoché impossibile fedeltà alle origini letterarie. (G.G.)

●

Gatto a nove code, Il — **r.:** Dario Argento - **s.:** D. Argento, Luigi Collo, Dardano Sacchetti - **sc.:** D. Argento - **f.** (Eastmancolor): Enrico Menczer - **scg.:** Carlo Leva - **mo.:** Franco Fraticelli - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** James Franciscus (Carlo Giordani), Catherine Spaak (Anna Terzi), Karl Malden (il professor Arnò), Pier Paolo Capponi (il commissario Spimi), Tino Carraro (il professor Terzi), Rada Rassimov (Bianca Merusi), Horst Frank (il dott. Braun), Cinzia De Carolis (Lori), Carlo Alighiero (il dott. Calabresi), 9ldo Reggiani (il dott. Casoni), Emilio Marchesini (il dott. Mombelli), Corrado Olmi (il brigadiere Morsella), Tom Felleghy (il dott. Esson) - **p.:** Seda Spettacoli S.p.A., Mondial TE.FI., Roma/Terra Filmkunst, Berlin/Labrador Film, Paris - **o.:** Italia-Repubblica Federale Tedesca-Francia, 1970 - **di.:** Titanus.

Argento ripropone la stessa formula che aveva fatto la fortuna del precedente L'uccello dalle piume di cristallo: *ma il tono si abbassa notevolmente, per la grossolanità dell'intreccio poliziesco, che fa acqua da tutte le parti cadendo in vistose inverosimiglianze, e per il ricorso ancora più marcato a effetti truculenti di gusto discutibile. L'improbabile vicenda di un giovane scienziato pazzo, che per tenere nascosta una sua mania ereditaria (l'« extra ipsilon ») uccide uno dopo l'altro colleghi e testimoni, perseguito con ostinazione da un giornalista sprovveduto e da un incredibile pensionato cieco, raggiunge certo l'effetto voluto di colpire allo stomaco lo spettatore: ma ad essere urtato è soprattutto il buon senso; nonostante i frequenti richiami a motivi e situazioni del cinema di un Hitchcock o di un Clouzot. Il leit-motiv della pupilla dell'assassino e delle soggettive dal suo punto di vista poteva costituire una trovata; qui resta invece un espediente dozzinale. Di scarso livello anche la recitazione degli attori, fra i quali Karl Malden si trova notevolmente spaesato. L'effettismo dello stile è rafforzato dai clamori della colonna sonora di Morricone.* (A.B.)

Gufo e la gattina, Il — v. **Owl and the Pussycat, The**

Her Private Hell (Pagine proibite dalla vita di una fotomodella) — **r.:** Norman J. Warren - **asr.:** Dominic Fulford - **s., sc.:** Glynn Christian - **f.:** Peter Jessop - **m.:** Patrick John Scott - **int.:** Lucia Modugno (Marisa), Terry Skelton (Bernie), Pearl Catlin (Margaret), Daniel

Olivier (Matt), Jeanette Wild (Paula), Mary Land (Saly), Robert Crewdson (Neville) - **p.:** Bachoo Sen per Piccadilly Pictures - **o.:** Gran Bretagna, 1967 - **di.:** regionale.

Intimità proibite di una giovane sposa — **r.:** Oscar Brazzi - **asr.:** Renzo Petretto - **s.:** Renato Polselli da « Pierrette » di Honoré de Balzac - **sc.:** O. Brazzi, R. Polselli, Alessandro Rizzi, Ottokar Runze - **f.** (Eastmancolor): Claudio Ragona - **scg.:** Giovanni Fratalocchi, Nino Borghi - **mo.:** Attilio Vincioni - **m.:** Stelvio Cipriani - **int.:** Rossano Brazzi (conte Rogrov), Valerie Lagrange (Diletta), Ulrica Hohlt, Patrizia Rodi, Uwe Paulsen, Renzo Petretto (servo muto), Giovanna Fiorentini, Enzo Tofani, Gabriella Coramelli, Orazio Stracuzzi, Marcello Marcelli - **p.:** Oscar Brazzi per Chiara Film Int., Roma/Urania Film Prod., Berlin - **o.:** Italia-Repubblica Federale Tedesca, 1970 - **di.:** regionale.

Io non spezzo... rompo — **r.:** Bruno Corbucci - **s., sc.:** Castellano e Pipolo - **f.** (Colore della Spes): Luciano Tovoli - **scg.:** Luciano Puccini - **mo.:** Tatiana Casini Morigi - **m.:** Gianni Ferrio - **int.:** Alighiero Noschese (il brigadiere Viganò), Enrico Montesano (l'agente Canepari), Janet Agren (la signorina Viganò), Claudio Gora (Frank Mannata), Ignazio Leone (il commissario Mazzetti), Gordon Mitchell (Joe il Rosso), Sandro Dori (Ricky), Anna Campori (Elena Viganò), Lino Banfi (l'agente Zaccaria), Giacomo Furia (altro agente), Mario Donatone, Luigi Pernice, Gianni Pulone, Umberto Di Grazia - **p.:** Dino De Laurentiis per Dino De Laurentiis Cinematografica - **o.:** Italia 1970 - **di.:** Ceiad-Columbia.

Io sono la legge — v. **Lawman**

Isole dell'amore, Le — **r.:** Pino De Martino - **s. sc.:** P. De Martino - **comm.:** Vinicio Marinucci detto da Giuseppe Rinaldi - **f.** (Eastmancolor): Gino Santini - **mo.:** Cesare Bianchini - **om.:** Bruno Pellegrini - **m.:** Piero Umiliani - **p.:** 14 Luglio Cinematografica - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Jumbo (reg.) [Film inchiesta].

Last Valley, The (L'ultima valle) — **r.:** James Clavell - **s.:** dal romanzo omonimo di J.B. Pick - **sc.:** J. Clavell - **f.** (Todd AO, Eastmancolor stampato in Technicolor): John Wilcox - **f. II Vª unità:** Norman Warwick - **scg.:** Peter Mullins - **c.:** Yvonne Blake - **mo.:** John Bloom - **m.:** John Barry - **int.:** Michael Caine (il capitano), Omar Sharif (Vogel), Florinda Bolkan (Erika), Nigel Davenport (Gruber), Per Oscarsson (padre Sebastian), Arthur O'Connell (Hoffmann), Madeline Hinde (Inde), Christian Roberts (Andreas), Yorgo Voyagis (Pirelli), Miguel Alejandro (Julio), Jan Hogg (Graf), Michael Gothard (Hansen) - **p.:** James Clavell per ABC Picture Corp. - **o.:** Gran Bretagna, 1970, **di.:** Dear International-Warner Bros.

Lawman (Io sono la legge) — **r.:** Michael Winner - **asr.:** Michael Dryhurst - **s., sc.:** Gerald Wilson - **f.** (De Luxe Color stampato in Technicolor): Robert Paynter - **scg.:** Stan Jolley, Herbert Westbrook e Roberto Silva - **mo.:** Freddie Wilson - **m.:** Jerry Fielding - **int.:** Burt Lancaster (Jarrott Maddox), Robert Ryan (Cotton), Lee J. Cobb (Bronson), Sheree North (Laura), Albert Salmi, Robert Duvall, J.D. Cannon, John McGiver, Joseph Wiseman, John Beck, Ralph Waite, Charles Tyner, Roy Engel, Bob Emhardt, Joyce Perry - **p.:** Michael Winner per Scimitar Film Productions - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Dear-United Artists.

Lo chiamavano Trinità... — **r.:** E.B. Clucher [Enzo Barboni] - **s., sc.:** E. Barboni - **f.** (Cromoscope della Tecnostampa): Aldo Giordani - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **c.:** Luciano Sagoni - **mo.:** Giampiero Giunti - **m.:** Franco Micalizzi - **int.:** Terence Hill [Mario Girotti] (Trinità), Bud Spencer [Carlo Pederzoli] (fratello di Trinità), Farley Granger (maggiore Harriman), Steffen Zacharias (Jonathan), Dan Sturkie (Tobia, capo dei Mormoni), Gisela Hahn (la Mormona), Elena Pedemonte (l'altra Mormona), Luciano Rossi (il Faina), Ezio Marano (il timido), Michele Cimarosa, Ugo Sasso, Remo Capitani, Riccardo Pizzuti - **p.:** Italo Zingarelli per West Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Delta Film Distribuzione (regionale).

Lo irritarono... E Sartana fece piazza pulita — **r.:** Rafael Romero Marchent - **s.:** Joaquin Romero Marchent, Santiago Moncada - **sc.:** J. Romero Marchent, S. Moncada, Mario Alabiso - **f.** (Reversalscope, Eastmancolor): Guglielmo Mancori - **scg.:** Jaime Perez Cubero, José Galicia - **mo.:** Antonio Ramirez - **m.:** Marcello Giombini - **int.:** Johnny (Gianni) Garko (Sartana), William Bogart (Marcos), Maria Silva (Maria), Andres Mejuto, Raf Baldassarre, Carlos Bravo, Cris Huerta, Carlos Romero Marchent, Cristina Iosani, Alvaro De Luna, Luis Induñi, Francisco Sanz - **p.:** Tritone Filmindustria, Roma/Producciones Cinematograficas Dia, Madrid - **o.:** Italia-Spagna, 1970 - **di.:** Medusa.

Lucertola con la pelle di donna, Una — **r.:** Lucio Fulci - **asr.:** Giorgio Gentili - **s., sc.:** L. Fulci, Roberto Gianviti, José Luis Martinez Molla, André Tranche - **f.** (Technicolor): Luigi Kuveiller - **scg.:** Roman Calatayud - **arr.:** Nedo Azzini - **c.:** Maurizio Chiari - **mo.:** Jorge Serralonga - **m.:** Ennio Morricone - **int.:** Florinda Bolkan (Carol Hammond), Stanley Baker (l'ispettore Corvin), Jean Sorel (Frank Hammond), Leo Genn (padre di Carol), Jorge Rigaud (dott. Kerr), Silvia Monti (Joan Hammond), Alberto De Mendoza (sergente di polizia), Anita Strindberg (Giulia Dürer), Penny Brown (Joan), Mike Kennedy (l'« hippy »

rosso), Edy Gall (Deborah), Franco Balducci, Ezio Marano, Gaetano Imbrò - **p.**: Edmondo Amati per Apollo Films, Roma/Les Films Corona, Nanterre/Atlantoda Film, Madrid - **o.**: Italia-Francia-Spagna, 1971 - **di.**: Fida.

Giallo « all'italiana », costruito secondo le nuove regole da Grand Guignol codificate da Dario Argento, nobilitato dall'idea non banale di sfruttare certi spunti offerti dalla psicanalisi per creare un ambiguo, torbido contrappunto tra sogno e realtà. Il giochetto funziona solo nella prima parte, dove il racconto delle allucinanti peripezie della protagonista — una ricca signora che si immagina coinvolta in una incredibile macchinazione, per cui un incubo da lei avuto nel sonno sembra essersi concretato nella realtà, facendo di lei una assassina — è sostenuto con discreto vigore spettacolare da un abile dosaggio di effetti. Nel secondo tempo invece spettatori e regista perdono il filo dell'intrigo, che si dipana caoticamente in un succedersi immotivato e grossolano di colpi di scena, fino alla imprevista, lambiccata spiegazione finale. Discreta l'interpretazione dell'attrice protagonista, una affascinante, esotica Florinda Bolkan. (A.B.)

Madly / Madly, il piacere dell'uomo — **r.**: Roger Kahane - **asr.**: Claude Clément - **s.**: Mireille Aigroz - **sc.**: R. Kahane, Pascal Jardin, L. Ventavoli - **f.** (Cinemascope, Eastmancolor): Georges Barsky - **om.**: Claude Bourgoin - **scg.**: François de Lamothe - **arr.**: Gabriel Bechir - **mo.**: Marcel Teulade - **m.**: Francis Lai - **int.**: Alain Delon (Julien), Mireille Darc (Adèle), Jane Davenport (Madly), Pascale de Boysson, Valentina Cortese - **p.**: Pierre Caro per Adel Production, Paris/Medusa, Roma - **o.**: Francia-Italia, 1970 - **di.**: Medusa - **dr.**: 86'.

Mckenzie Break, The (Uomini e filo spinato) — **r.**: Lamont Johnson - **s.**: dal romanzo di Sidney Shelley - **sc.**: William W. Norton - **f.** (De Luxe Color): Michael Reed - **mo.**: Tom Rolf - **m.**: Riz Ortolani - **int.**: Brian Keith (il capitano Jack Conor), Helmut Griem (Kapitan Schleutter), Jan Hendry (il maggiore Perry), Patrick O'Connell (il sergente maggiore Cox), Caroline Mortimer (il sergente delle ausiliarie Bell), Horst Janson (Neuchl), Michael Sheard (Unger), John Abineri, Eric Allan, Alexander Allerson, Constantin De Goguel, Tom Kempinski, Mary Larkin, Inge Modendorf, Noel Purcell - **p.**: Jules Levy, Arthur Gardner e Arnold Laven per Gardner, Levy Prod. - **o.**: Gran Bretagna-U.S.A., 1970 - **di.**: Dear-United Artists - **dr.**: 107'.

Morte in jaguar rossa, La — v. **Tod im roten Jaguar**

Necropolis — **r.**: Franco Brocani - **asr.**: Giorgio Monti - **s. sc.**: F. Brocani - **f.** (Eastmancolor): Ivan Stoinov - **scg.**: Peter Steifel - **mo.**: M. Ludovica Barrani - **fo.**: Raffaele De Luca - **m.**: Gavin Bryars - **int.**: Louis Waldon (il barbaro), Nicoletta Machiavelli (la Gioconda), Bruno Corazzari (Frankenstein), Mimmo Scicchitano (il filosofo), Tina Aumont (la strega), Carmelo Bene (il diavolo), Aldo Mondino (Montezuma), Pierre Clementi (Attila), Viva Auder (Marline, la contessa sanguinaria), Paolo Graziosi (Jean), Paul Jabar (Elio Gabalo), Eva Krampen (Arianna) - **p.**: Gianni Barcelloni, Alan Power per Cosmoseion - **sv. p.**: Fabrizio Benedetti, Alfredo Gallo - **o.**: Italia, 1970 - **di.**: regionale - **dr.**: 127'.

Night Visitors — v. **De la part des copains**

Non stuzzicate i cowboys che dormono — v. **Cheyenne Social Club, The**

Notte brava del soldato Jonathan, La — v. **Beguild, The**

Nuvola di polvere... Un grido di morte... Arriva Sartana, Una — **r.**: Anthony Ascott [Giuliano Carmineo] - **asr.**: Michele Tarantini, José Bajueri - **s.**: Eduardo M. Brochero - **sc.**: E.M. Broghero, Tito Carpi, Ernesto Gastaldi - **f.** (Eastmancolor, Colore della Spes): Julio Ortas **scg.**: José Galicia e Jaime Cubero - **c.**: Luciano Sagoni - **mo.**: Ornella Micheli - **m.**: Bruno Nicolai - **int.**: Gianni Garko (Sartana), Susan Scott [Nieves Navarro] (Bella), Massimo Serato (Manassas Jim), Piero Lulli (Grande Full), Bruno Corazzari (Polacco), José Jaspe (Monk), Franco Pesce (Pompon), Renato Baldini (Nobody), Sal Borgese (sicario di Manassas), Luis Induni (lo sceriffo), Clay Sleggar, Francisco Sbrana, Giuseppe Castellano, Brizio Montinaro, Fernando Bilbao, Raffaele Di Madrid - **p.**: Luciano Martino per Devon Film, Roma/Copercines, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1970 - **di.**: Titanus.

Oltre l'Eden — v. **Eden et après, L'**

Owl and the Pussycat, The (Il gufo e la gattina) — **r.**: Herbert Ross - **s.**: dalla commedia omonima di William (Bill) Manhoff - **sc.**: Buck Henry - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Harry Stradling jr., Andrew Laszlo - **scg.**: John Robert Lloyd - **arr.**: Robert Wightman, Philip Rosenberg - **mo.**: Margaret Booth - **m.**: Richard Halligan - **int.**: Barbra Streisand (Doris), George Segal (Felix), Robert Klein (Barney), Roz Kelly (Eleanor); Allen Garfield (proprietario boutique), Jacques Sandulescu (Rapzinsky), Jack Manning (Weyderhaus), Grace Carney (signora Weyderhaus), Barbara Anson (miss Weyderhaus) - **p.**: Ray Stark per Ray

Stark-Herbert Ross Prod. in collab. con Columbia Pictures e Rastar Productions - **o.:** U.S.A., 1970 - **di.:** Ceiad-Columbia.

Pagine proibite dalla vita di una fotomodella — v. **Her Private Hell**

Prima notte del dottor Danieli industriale col complesso del... giocattolo, La — **r.:** Gianni Grimaldi - **s.:** dalla commedia « Aragoste di Sicilia » di Bruno Corbucci, G. Grimaldi - **sc.:** G. Grimaldi - **f.** (Eastmancolor): Giancarlo Filoni - **scg.:** Franco Cuppini - **mo.:** Dolores Tamburini - **m.:** Riz Ortolani - **int.:** Lando Buzzanca (il dottor Carlo), Katia Christine (Elena, la sposina), Françoise Prévost (la madre di Elena), Ira Fürstenberg (Laura), Saro Urzì (il dottore), Alfredo Rizzo (il marito di Laura), Enzo Garinei (l'ingegnere Chevront), Carletto Sposito (Totò), Linda Sini (la moglie di Totò), Renato Malavasi (il direttore dell'albergo), Franca Maria Giardina, Saro Spadaro, Francesco Sineri, Ileana Rigano, Ada Pometti - **p.:** Princeps, Medusa, Italian International Film - **o.:** Italia, 1970 - **di.:** Medusa.

Il film è come trovate al livello del doppio senso contenuto nel titolo, che allude all'incapacità di un giovane industriale siciliano a comportarsi da uomo durante i primi giorni della luna di miele; solo alla fine ci riesce, dopo esser ricorso a tutta una serie di espedienti buffoneschi che hanno coinvolto e interessato tutto un paese. Il racconto è stiracchiato e grossolano, con battute da avanspettacolo e con personaggi principali e secondari ridotti a macchiette senza spessore. Siamo ben lontani dalla commedia o dalla satira di costume: e anche la farsa, nonostante gli sforzi del volonteroso Buzzanca, manca di pepe oltre che di un minimo di stile. (A.B.)

●

Private Life of Sherlock Holmes, The (Vita privata di Sherlock Holmes) — **r.:** Billy Wilder - **asr.:** Tom Pevsner - **s., sc.:** B. Wilder, I.A.L. Diamond, sui personaggi creati da Sir Arthur Conan Doyle - **f.** (Panavision, De Luxe Color, stampato in Technicolor): Christopher Challis - **es.:** Wally Veevers, Cliff Richardson - **scg.:** Alexander Trauner, Tony Inglis - **arr.:** Harry Cordwell - **c.:** Julie Harris - **mo.:** Ernest Walter - **m.:** Miklos Rozsa - **cs. balletto:** David Blair - **tdt.:** Maurice Binder - **int.:** Robert Stephens (Sherlock Holmes), Colin Blakely (dottor Watson), Irene Handl (signora Hudson), Christopher Lee (il fratello di Sherlock Holmes), Tamara Taumanova (Petrova), Geneviève Page (Gabriella Valladon), Clive Revill (Rogozhin), Catherine Lacey (la vecchia signora), Stanley Holloway (un becchino), Eric Francis (un altro becchino), Mollie Maureen (la regina Vittoria), Peter Madden (Von Tirpitz), Robert Cawdron (il direttore d'albergo), Michael Elwyn (Cassidy), Michael Balfour (il tassista), Frank Thornton (il portiere), James Copeland (la guida), Alex McCrindle (il facchino), Kenneth Benda (segretaria), Graham Armitage, John Garrie (un carrettiere), Godfrey James (un altro carrettiere), Ina de la Haye (la cameriera di Petrova), Ismet Hassan, Charlie Young Atom, Teddy Kiss Atom, Willie Shearer (l'equipaggio del sottomarino), Daphne Riggs (la dama d'onore), John Gatrell (il funzionario di corte), Martin Carroll (primo scienziato), John Scott (secondo scienziato), Philip Anthony (il comandante), Philip Ross (McKellar), Annette Kerr (segretaria) - **dp.:** Eric Rattray - **p.:** Billy Wilder per Phalanx Prod., Mirisch Production Company, Sir Nigel Films - **pa.:** I.A.L. Diamond - **sv. p.:** Larry De Waay - **o.:** Gran Bretagna, 1970 - **di.:** Dear-United Artists.

Dopo essersi sottratto con un umiliante pretesto al singolarissimo ingaggio propostogli da una ballerina russa (una spettrale Tamara Taumanova), Sherlock Holmes si trova coinvolto in un caso intricatissimo e si appresta a risolverlo col ricorso al suo infallibile metodo deduttivo. Ma sarà il primo scacco della sua carriera: giocato da una donna, giocati entrambi dal suo odioso fratello, capo del controspionaggio di Sua Maestà, Sherlock dovrà constatare alla fine il suo fallimento sia come uomo che come « detective ».
Di « privato », in questa ennesima trasposizione filmica del personaggio creato da Conan Doyle (pare sia la centoventottesima, anche se il « Filmed Books and Plays » dell'Enser, fonte peraltro poco attendibile, per il periodo sonoro ne enumera appena nove) c'è l'attenzione che il regista ha portato ad alcuni aspetti di solito trascurati dallo scrittore. La misoginia del personaggio, per esempio, qui affermata e smentita al tempo stesso con una semplificazione d'inquietante quanto suggestiva ambiguità. Il suo « spleen » di chiara origine patologica, le sue insofferenze, le sue manie, il suo rifiuto del mito che gli va cucendo addosso, esattamente come il convenzionale abbigliamento — spolverino alla pellegrina, berretto da viaggio e pipa — l'amico e biografo Watson: più convivente che amico, poiché il rarefatto algore del suo temperamento sembra precludere a Holmes l'effusione di ogni sentimento che implichi calore e abbandono. Il ricorso alla droga — rifugio contro la noia o, forse, la disperazione — è ancora una sottolineatura di Wilder e completa il quadro decadente nel quale egli fissa il personaggio, emblema di un'epoca. Quest'epoca — il mondo vittoriano « fin de siècle » — è un'altra delle presumibili ragioni del film tanto è il minuzioso perfezionismo con cui il regista l'ha richiamato in vita, con un'operazione che va al di là del ricalco archeologico e assume

il valore di un autentico recupero culturale. La Baker Street immaginata per lui dal fedele Trauner si colloca accanto al Boulevard du Crime di Les enfants du Paradis *o alla piazzetta suburbana di* Le jour se lève *come sintesi e interpretazione scenografica di un'azione drammatica e della sua temperie spirituale. Così gl'interni — « living room » e camere dell'appartamento di Mrs. Hudson, le sale del club, l'albergo di Ilverness, lo stesso antro dove i servizi segreti britannici vanno architettando la loro fantascientifica diavoleria — sono un esempio memorabile di ciò che può la stretta connessione operativa tra un regista ispirato e un architetto di genio nella qualificazione di un fondo ambientale che respinga il ruolo di mera tappezzeria antiquaria per farsi in misura determinante mediazione di una personale visione del mondo. Più approfondito ancora è lo studio che Wilder ha compiuto sul personaggio — ed è un'altra plausibile motivazione del suo interesse — liberandolo dalle convenzioni acquisite — l'imperturbabilità, l'indolenza, l'infallibilità —, o più esattamente dando ad esse una dimensione drammatica: l'imperturbabilità è maschera di segrete debolezze, l'indolenza può risolversi in « tedium vitae »; quanto all'infallibilità, la rovinosa sconfitta del metodo deduttivo sembra quasi adombrare il tramonto di tutto un sistema ontologico che ha retto per più di due millenni. Ma questo atteggiamento è avvertibile nelle zone sottocutanee dell'ispirazione wilderiana; in superficie è un brillante e fantasioso gioco ironico, una elaborata costruzione narrativa, una serie d'intuizioni geniali — la vecchia coi canarini, i nani, i monaci trappisti, il mostro di Lochness, l'ombrellino di Madame Valladon, il ciaicovskiano « leit motiv » del « Lac aux cygnes », la porta che Sherlock, siringa in mano, chiude tra sé e il mondo — che bastano a dare al film quell'« elegante malinconia » ch'è il segno distintivo delle grandi opere testamentarie, da* Limelight *a* Heaven Can Wait, *da* Une partie de campagne *al* Silence est d'or. *Ultimo erede di una grande tradizione mitteleuropea trapiantata a Hollywood, Wilder ritrova in questo film semi-europeo (girato a Pinewood) le suggestioni più eloquenti della sua matrice culturale, si abbandona consapevolmente a un esercizio creativo in cui la dimensione ironica non raggela il calore dei sentimenti, né la misura dello stile compromette la pienezza dell'espressione.* (G.C.)

Prostituta al servizio del pubblico ed in regola con le leggi dello Stato, Una — r.: Italo Zingarelli - **s., sc.:** Amedeo Pagani, Barbara Alberti, I. Zingarelli - **f.** (Eastmancolor, Colore Tecnostampa): Mario Montuori - **scg.:** Enzo Bulgarelli - **mo.:** Sergio Muzzi - **int.:** Giovanna Ralli (Oslavia), Giancarlo Giannini (Walter), Jean Marc Bory (François Colli), Denise Bataille, Paolo Bonacelli, Robert Chevalier (il giovane paralitico), Rate Furlan, Salvatore Lago, Ezio Marano, Gina Mascetti (madre di Oslavia), Raimondo Penne, Tilde Renzi, Sergio Serafini, Giuseppe Tarantino, Pietro Zardini, Giorgio Dolfin, Vera Drudi, Mayli Guitto, Roberto Mattei, Nerina Montagnani, Loris Solenghi, Luigi Valanzano, Antonio La Raina - **p.:** Roberto Palaggi per la West Film, Roma/Greenwich Prod., Parigi - **o.:** Italia-Francia, 1970 - **di.:** Delta (regionale).

Ne càpitano di tutti i colori, alla povera Oslavia, a suo modo onesta, costretta dalla miseria alla triste professione di prostituta, rispettosa delle visite mediche « richieste » dalla forza pubblica, tanto buona e premurosa coi figlioletti che mantiene con ogni comodità in campagna, vittima di un marito che la sfruttava e che anche dopo anni di separazione continua ogni tanto a ricattarla, costretta a battersi per salvaguardare la propria « zona » di lavoro, convivente con un giovane pugile un po' suonato ma buon diavolo il quale per difenderla dai protettori delle rivali si mette nei guai uccidendo un macrò, in parte ingannata dal suo avvocato che le chiede sempre soldi, obbligata ad accompagnarsi con maniaci, con malati e anche con un funzionario di polizia in ufficio, per avere un poco di aiuto e qualche informazione, quando un tale le fa quasi la corte, proponendole di chiudere con quel mestiere, di rifarsi una vita e di sposarla, per volere bene a lei e ai bambini: così Oslavia apprende dal funzionario che l'aspirante marito è famoso soprattutto in Italia e in Francia (non poteva essere altrimenti, il film è una coproduzione) come organizzatore di tratta delle bianche, pregiudicato, ladro e così via. Anche un'ultima illusione cade e Oslavia è di nuovo sulla strada, vittima degli sberleffi e di tutto il resto, fingendosi disinvolta e allegra. Un film di un regista esordiente il quale da tempo si occupa di cinema quale organizzatore di produzione, produttore, documentarista, e che conosce il mestiere. Un film di mestiere, dunque, ma di un moralismo monocorde e quasi esasperante: Oslavia è un personaggio di vittima in tutti i modi e in tutti i sensi come non dubitiamo ne esistano: però, rappresentato così pedissequamente, tale personaggio finisce per essere esasperante e, al limite, irreale. E allora tutto il fondo polemico del film va a farsi benedire, il succo è un po' reazionario, l'épater les bourgeois coi dialoghi e le situazioni rimane esteticamente pretestuoso e superficiale, la stessa Giovanna Ralli — protagonista impegnatissima, vivace, appassionata — non sempre è convincente e non sempre ha grinta. (G.G.)

Pupe calde e mafia nera — v. **Cotton Comes to Harlem**

Ragazzo selvaggio, Il — v. **Enfant sauvage, L'**

Riten (Il rito) — **r.**: Ingmar Bergman - **scg.**: P.A. Lundgren - **c.**: Mago - **mo.**: Siv Kanälv - **di.**: Italnoleggio - **dr.**: 80'.

V. giudizio di Sandro Zambetti e altri dati in « Bianco e Nero », 1969, nn. 7/8, pp. 105 e 106 (Festival di Cannes).

Rito, Il — v. **Riten**

Schwarzer Nerz auf zarter Haut (Visone nero su pelle morbida) — **r.**: Michael Thomas - **s.**: da un romanzo di Henry Pahlen - **sc.**: Manfred Gregor - **f.** (Panavision, Eastmancolor): Peter Baumgartner - **scg.**: Nino Borghi - **mo.**: Erwin Peters - **m.**: Walter Baumgartner - **int.**: Tamara Baroni, Herbert Fux, Erwin Strahl, Claus Tinney, Franca Polesello - **p.**: Urania - **o.**: Repubblica Federale Tedesca, 1969-70 - **di.**: regionale - **dr.**: 100'.

Scusi, dov'è il fronte? — v. **Which Way to the Front?**

Stanza 17-17 palazzo delle tasse, ufficio imposte — **r.**: Michele Lupo - **s.**: da un'idea di Vittorio Metz - **sc.**: Sergio Donati - **ad.**: M. Lupo, S. Donati - **f.** (Techniscope, Technicolor): Guglielmo Mancori - **scg.**: Dario Micheli - **mo.**: Antonietta Zita - **m.**: Armando Trovaioli - **int.**: Ugo Tognazzi (dott. Ugo La Strizza), Gastone Moschin (il costruttore Ranteghin), Philippe Leroy (l'attore detto Sartana), Franco Fabrizi (il principe), Lionel Stander (Katanga, pregiudicato francese), Raymond Bussières (l'inventore), Carlo Pisacane (Colgate, pregiudicato italiano), Joyce Geraldine Stewart (la prostituta negra), Tano Cimarosa (il commissario), Teodoro Corrà (l'impiegato delle tasse), Franco Ressel - **p.**: Juppiter Generale Cinematografica - **o.**: Italia, 1971 - **di.**: Fida.

Strano vizio della signora Wardh, Lo — **r.**: Sergio Martino - **s., sc.**: Ernesto Gastaldi - **f.** (Eastmancolor): Miguel Fernandez-Mila - **scg.**: James Perez Cubero e José Galicia - **mo.**: Eugenio Alabiso - **m.**: Nora Orlandi - **int.**: Edwige Fenech (Julie), Ivan Rassimov (Jean), Cristina Airoldi (Carrol), George Hilton (George), Alberto De Mendoza (Neil), Manuel Gill, Carlo Alighiero - **p.**: Luciano Martino e Antonio Crescenzi per Devon Film, Roma/Copercines, Madrid - **o.**: Italia-Spagna, 1970 - **di.**: Interfilm (regionale).

Strogoff — **r.**: Eriprando Visconti - **asr.**: Rinaldo Ricci - **s.**: dal romanzo « Michele Strogoff » di Jules Verne - **sc.**: Giampiero Bona, E. Visconti, Stefano Strucchi, Georger Lautner, Albert Kantoff - **f.** (Super Totalscope, Technicolor): Luigi Kuveiller - **f. IIª unità:** Riccardo Pallottini - **scg.**: Sergio Canevari - **c.**: Marilù Carteny - **mo.**: Franco Arcalli - **m.**: Teo Usuelli **int.**: John Philip Law (Michele Strogoff), Mimsy Farmer (Nadja), Hiram Keller (Ivan Ogareff), Delia Boccardo (Sangarre), Kurt Meisel (l'emiro Feofar Khan), Christian Marin (Blount), Donato Castellaneta (Jolivet), Elisabeth Bergner (la madre), Claudio Gora (il generale), Bianca Doria (Svetlana), Jacques Maury (capitano Celepin), Herbert Fux, Enzo Fiermonte, Jean Pierre Dorat, Quinto Parmeggiani, Daniele Costantini, Osvaldo Peccioli, Carmine Torre, Gianni Di Benedetto - **p.**: Alfonso Sansone e Enrico Chroscicki per Sancrosiap, Roma/Les Films Corona, Nanterre/C.C.C. Filmkunst, Berlino/Studja za Igralini Filmi, Sofia - **o.**: Italia-Francia-Repubblica Federale Tedesca-Bulgaria, 1970 - **di.**: Cineriz **dr.**: 105'.

Trascrivendo il noto romanzo di Verne (1876), il film tenta un'operazione di aggiornamento, interpretando la rivolta dei Tartari come anticipazione della rivoluzione bolscevica, in nome dell'oppresso proletariato, e relegando così la figura dell'eroico corriere dello Zar, Michele Strogoff, nella classe nobile ormai al tramonto (e significativamente nel finale Nadja, la compagna che lo assiste nelle varie drammatiche peripezie — mentre travestito cerca di far giungere a Irkutsk, all'Arciduca, il messaggio dello Zar — gli preferirà il marito socialista confinato in Siberia). L'interpretazione è ovvia, come tutte quelle basate sul senno del poi, e per di più notevolmente diluita in un racconto prolisso, stilisticamente inerte, anche spettacolarmente privo di vigore e di originalità, distrattamente recitato da attori poco convinti del loro ruolo. Al confronto, La tempesta *di Lattuada — che Visconti deve pur aver tenuto presente — era un'opera di tutto rispetto.* (A.B.)

Supponiamo che dichiarino la guerra e nessuno ci vada — v. **Suppose They Gave a War and Nobody Came?**

Suppose They Gave a War and Nobody Came? (Supponiamo che dichiarino la guerra e nessuno ci vada) — **r.**: Hy Averback - **r. IIª unità:** Paul Baxley - **asr.**: Jack Aldworth - **s.**: Hal Captain - **sc.**: Don McGuire, Hal Captain - **f.** (De Luxe): Burnett Guffey - **f. riprese aeree:** Jack Willoughby - **scg.**: Jack Poplin - **arr.**: Jim Payne - **es.**: Larry Hampton, George

Peckham - **mo.:** John F. Burnett - **m.:** Jerry Fielding - **ca.:** « Mama Two March » di Jerry Fielding, David McKechnie - **int.:** Brian Keith (Nace), Tony Curtis (Shannon Gambroni), Ernest Borgnine (lo sceriffo Harve), Ivan Dixon (il sergente Jones), Suzanne Pleshette (Ramona), Tom Ewell (Billy Joe Davis), Bradford Dillman (il capitano Myerson), Arthur O'Connell (Kruft), John Fiedler (il maggiore Purvis), Don Ameche (il colonnello Flanders), Bob Emhardt (Lester Calhoun), Maxine Stuart (Zelda), Christopher Mitchum (Alturi), Pamela Britton (il sergente Graham), Grady Sutton (il reverendo Dinwood), Clifford Norton (Herman Hyde), Jeanne Bates (la signora Flanders), Eddie Firestone (Goulash), William Bramley (Henry), Sam G. Edwards (Sam), Buck Young (Ron), Paul E. Sorensen (Randy), David Cass (Dave), John Lasell (il dott. Hillery), Dorothy Green (la signora Kruft), Pamela Branch (la signora Purvis), Janet E. Clark (la signora Davis), Jean Argyle (la signora Calhoun), Monty Margetts (la signora Dinwood), Paula Stewart (una ragazza), Carolyn Williamson (un'altra ragazza), John James Bannon (un M.P.), Vincent Howard (un altro M.P.), Stanley W. Barrett (un « berretto verde ») - **p.:** Fred Engel per Engel-Averback/ABC - **pa.:** J. Paul Popkin - **o.:** U.S.A., 1969 - **di.:** Dear-Warner Bros. - **dr.:** 110'.

Tod im roten Jaguar, Der (La morte in Jaguar rossa) — **r.:** Harald Reinl - **asr.:** Charles Wakefield - **s.:** Alex Berg - **sc.:** Alex Berg, Palmambrogio Molteni, Ornella Zanelli - **f.** (Eastmancolor): Franz X. Lederle - **scg.:** Ernst Albrecht - **mo.:** Hermann Haller - **m.:** Peter Thomas - **int.:** George Nader (Jerry Cotton), Daniela Surina (Ria Payne), Heinz Weiss (Sam Parker), Gert Hauks, Grit Böttcher, Giuliano Raffaelli, Herbert Stass, Carl Lange, Ilse Steppat, Karin Schröder, Richard Münch, Robert Fuller, Giorgio Bogino, Friedrich Schütter Rinaldo Zamperia - **p.:** Constantin Film-Allianz, München/Cineproduzioni Associate, Roma - **o.:** Repubblica Federale Tedesca-Italia, 1968 - **di.:** regionale - **dr.:** 93'.

Topo è mio e l'ammazzo quando mi pare, Il — Programma composto da 12 cortometraggi a disegni animati in Technicolor: 1) **Purr Chance to Dream** (Salsicce di gatto) - **r.:** Benjamin Washam; **2) A-Tom Inable Snow Man** - **r.:** Abe Levitow; 3) **The Homeless Flea**; 4) **Toc-Ic Energy** - **r.:** Chuck Jones; 5) **The Bear That Wasn't** - **r.:** Chuck Jones; 6) [Titolo ignoto] - **r.:** Abe Levitow; 7) **Mice Aldo About Mousmy** (La guardia di Jerry) - **r.:** Chuck Jones; 8) **Little Grovel Voice** (La voce del somaro); 9) **Penthouse Mouse** (Topolomastica) - **r.:** Cuck Jones; 10) **O-Solar Meow** (Dalla Terra il jet di Jerry) - **r.:** Abe Levitow; 11) **Cook a Doodle Day** (Il chicchirichì del cane) - **r.:** Tex Avery; 12) **Catty Cornered** (Tra i due litiganti) - **r.:** Abe Levitow - **p.:** M.G.M. - **o.:** U.S.A. [anni diversi] - **di.:** Metro Goldwyn Mayer.

Uomini e filo spinato — v. **Mckenzie Break, The**

Uomo dalle due ombre, L' — v. **De la part des copains**

Visone nero su pelle morbida — v. **Schwarzer Nerz auf zarter Haut**

Vita privata di Sherlock Holmes — v. **Private Life of Sherlock Holmes, The**

Voyou, Le / Voyou - La canaglia — **r.:** Claude Lelouch - **asr.:** Claude Pinoteau - **s., sc.:** C. Lelouch - **f.** (Eastmancolor): Jean Collomb - **mo.:** Marie Claire La Chambre - **m.:** Francis Lai - **int.:** Jean Louis Trintignant (Simon lo Svizzero), Yves Robert (Gallois), Christine Lelouch, Gabriella Giorgelli, Danièle Delorme, Charles Gérard, Judith Magre, Charles Denner, Marcel Bozzufi, Amidou, Sacha Distel, Caroline Galli, Mimmo Palmara, Luciano Pigozzi, Paul Le Person, Jacques Doniol-Valcroze, Aldo Maccione, Pierre Zimmer, Gérard Sire, il balletto di Victor Upshow - **p.:** Les Films Ariane, Les Films 13, Les Productions Artistes Associés/PEA - **o.:** Francia-Italia, 1970 - **di.:** Dear-United Artists - **dr.:** 122'.

Abilissimo, almeno quanto Un uomo, una donna *cui tiene fede in molti sensi, l'ultimo di Lelouch fotografo e regista è un film poliziesco ricco di ingredienti spettacolari giocati sul piano della commedia brillante ma con molti dei termini classici del cinema francese di questo genere. Lui abilmente evade e recupera il grosso bottino del furto per il quale era andato in prigione; lo aiuta, prima malvolentieri e poi amandolo, lei, una ragazza non più giovane, sola, dalla oscura e monotona vita di impiegata; ma lui prima aveva una ragazza (e una figlia), che ha poi sposato un professionista onesto ma che, incontrandolo dopo la fuga, non può non aiutarlo e non riamarlo. Lui scappa in Belgio ma si finge in Spagna, in Italia, in Inghilterra, poi di nascosto, quasi sotto il naso della polizia, ritorna in Francia, sistema amici e nemici e infine parte per gli Stati Uniti, mentre alle due donne annuncia di trasferirsi in Canada: per combinazione... di sceneggiatura, causa le condizioni atmosferiche, l'aereo va davvero ad atterrare in Canada. Tanti sono in questo schema i colpi di scena e tanti, per lo spettatore, i rimandi temporali, i flash-back, le interpolazioni narrative, secondo una impaginazione da rotocalco — fotografie in mezzo al testo, pubblicità, poi foto e testo insieme, continuazioni a fine fascicolo eccetera eccetera — in cui Lelouch è maestro e che non va certo confusa con originalità di stile. Spettacolarmente il film non si può non defi-*

nire d'apparenza piacevole; culturalmente, ideologicamente e — se si vuole — moralmente è più dannoso di cento Giungla d'asfalto Grisbi Rififi I senza nome *messi insieme e infinitamente più ipocrita, falso e inutile. L'unico tratto d'umanità lo tocca nella figura interpretata da Annie Girardot, che tuttavia l'autore troppo presto abbandona.* (G.G.)

Which Way to the Front? (Scusi, dov'è il fronte?) — **r.**: Jerry Lewis - **s.**: Gerald Gardner, Dee Caruso, Richard Miller - **sc.**: G. Gardner, D. Caruso - **f.** (Technicolor): W. Wallace Kelly - **scg.**: Ralph S. Hurst - **c.**: Guy Verhille - **mo.**: Russell Wiles - **m.**: Sonny Burke e Louis Brown - **int.**: Jerry Lewis (Brendan Byers III), Steve Franken (Peter Bland), John Wood (Finkel), Dack Rambo (Teddy Love), Jan Murray (Sid Hackle), Willie Davis (Lincoln), Sidney Miller (Hitler), Robert Middleton, Kaye Ballard, Harold J. Stone, Paul Winchell, Gary Crosby, Kathy Freeman, Artie Lewis, Bobo Lewis - **p.**: Jerry Lewis per Jerry Lewis Films - **o.**: U.S.A., 1970 - **di.**: Dear Warner Bros. - **dr.**: 96'.

Le schede dei film usciti a Roma sono di Aldo Bernardini, Guido Cincotti, Claudio G. Fava, Giacomo Gambetti. Dati filmografici a cura di Roberto Chiti.

● ● ●

Abbreviazioni

r. (regia), **cr.** (coregia), **ar.** (aiutoregia), **asr.** (assistenza alla regia), **sv.** (supervisione), **cs.** (consulenza), **s.** (soggetto), **ad.** (adattamento), **sc.** (sceneggiatura), **d.** (dialoghi), **comm.** (commento), **dt.** (direzione tecnica), **da.** (direzione artistica), **f.** (fotografia), **om.** (operatore alla macchina), **asf.** (assistenza alla fotografia), **l.** (luci), **efs.** (effetti fotografici speciali), **ess.** (effetti sonori speciali), **es.** (effetti speciali), **an.** (animazione), **scg.** (scenografia), **arr.** (arredamento), **arch.** (architetto), **amb.** (ambientazione), **escgs.** (effetti scenografici speciali), **c.** (costumi), **cor.** (coreografia), **t.** (trucco), **pr.** (parrucchiere), **mo.** (montaggio), **asmo.** (assistenza al montaggio), **m.** (musica), **dm.** (direzione musicale), **ca.** (canzoni), **arrang.** (arrangiamento), **mx.** (missaggio), **so.** (sonorizzazione), **fo.** (fonico), **sin.** (sincronizzazione), **dg.** (doppiaggio), **rum.** (rumorista), **tdt.** (titoli di testa), **sde.** (segretaria di edizione), **ce.** (capo elettricista), **cmc.** (capo macchinista), **int.** (interpretazione), **dp.** (direzione di produzione), **asp.** (assistenza di produzione), **sdp.** (segretaria di produzione), **org.** (organizzatore), **pe.** (produzione esecutiva), **p.** (produzione), **pa.** (produzione associata), **cop.** (coproduzione), **cp.** (casa produttrice), **cpa.** (casa produttrice associata), **d.** (distribuzione nel paese d'origine), **o.** (origine), **di.** (distribuzione italiana), **lg.** (lunghezza), **dr.** (durata), **lm.** (lungometraggio), **mm.** (mediometraggio), **cm.** (cortometraggio), **reg.** (regionale).

Schede

I LIBRI

In questa rubrica i libri sono distinti in 10 gruppi, corrispondenti alle 10 sottosezioni della Sezione I^a (Cinema) esistente presso la biblioteca del Centro Sperimentale di Cinematografia.

0 - Opere generali; critica e storia; monografie, biografie critiche

ANGELO MASCARIELLO, « Il cinema di Godard », Roma, Partisan Edizioni, 1970, pp. 99, in 8° - L. 500.

In questo saggio in tre capitoli (*La dissoluzione del personaggio; L'ambiguità; Le unità di Godard*) e due appendici (*La didascalia; Il sonoro*), l'autore ripropone, con aggiunte e ampliamenti, alcuni testi su Godard pubblicati dalla rivista « Filmcritica » tra il 1967 e il 1969. Egli procede individuando alcuni elementi tematici e stilistici ricorrenti nel cinema del discusso regista francese, basandosi su di una ricca e puntuale documentazione sui film. Lo studio manca però, a nostro avviso, di sintesi e di metodo, preferendo spesso all'analisi formule e definizioni eccessivamente frettolose e non sufficientemente motivate. Completano il volumetto una breve presentazione di Nicola Ciarletta e la filmografia di Godard.

1 - Estetica e teoria; regia e recitazione; tecniche cinematografiche; linguaggio; rapporti con altre forme di espressione

G. P. BRUNETTA, « Forma e parola nel cinema. Il film muto. Pasolini. Antonioni », Padova, Liviana Editrice, 1970, pp. 160, in 8° - L. 2.400.

L'autore ha qui raccolto quattro saggi di diverso argomento, ma tutti volti a mettere in luce e a discutere alcuni tipici problemi espressivi del cinema, soprattutto per quanto riguarda i rapporti tra parola e immagine visiva. Il primo (*Elementi per una retorica del film muto*) mette a confronto i risultati dei più recenti studi sul linguaggio cinematografico della semiologia e dello strutturalismo con le ricerche teoriche e creative di autori classici del cinema muto (soprattutto Ejzenštejn e Pudovkin), centrando l'attenzione sul confronto tra linguaggio della parola e linguaggio visivo. Il secondo (*La parola nel cinema di Pasolini*) e il terzo (*Periodicità del mito e evoluzione della forma*) sono entrambi dedicati allo studio dei procedimenti stilistici ed espressivi di Pasolini e delle tematiche ricorrenti nelle sue opere. Il quarto mette invece a confronto *Le amiche* di Antonioni e il romanzo di Pavese « Tra donne sole » che lo aveva ispirato, ricercandone le equivalenze e le differenze più significative. I saggi, in cui Brunetta conferma la serietà e l'impegno dimostrati in altri precedenti lavori, sono presentati da Gianfranco Folena.

ERNEST LINDGREN, « The Art of the Film », (2nd edition, 4th impression), London, Allen & Unwin, 1970, pp. 258, in 8°, ill. f.t. - 21s.

Una nuova presentazione del fortunato volume di Ernest Lindgren, che già aveva avuto due edizioni e varie ristampe fra il 1948 e il '68. Non un trattato teorico né un manuale di estetica, malgrado il titolo, ma una serie di capitoletti che attraverso l'analisi di alcune delle fasi fondamentali del processo creativo — la sceneggiatura, il montaggio, il sonoro, la fotografia, la musica e la recitazione — tendono ad offrire una possibile chiave per un apprezzamento critico del film. Opera quindi di intelligente divulgazione più che di rigorosa impostazione, che non sembra uscire del tutto indenne dalla prova del tempo. Meritava forse una generale rinfrescata e un robusto aggiornamento: mentre questa nuova edizione è sostanzialmente identica alle precedenti, con la sola eliminazione, dall'appendice, di un estratto di sceneggiatura (*Gaslight* di Thorold Dickinson) a suo tempo offerta come esemplare, l'aggiunta di una terza parte — *Criticism* — alle due già esistenti — *Mechanics* e *Techniques* —, l'aggiornamento del glossario e il quasi totale rinnovo del corredo illustrativo.

2 - Testi di film

JEAN COCTEAU, « Two Screenplays. The Blood of a Poet. The Testament of Orpheus », London, Calder & Boyars Ltd., 1970, pp. 148, in 8°, ill. - 35s.

Si tratta della traduzione inglese delle sceneggiature originali del primo (*Le sang d'un poète*) e dell'ultimo film (*Le testament d'Orphée*) di Jean Cocteau. Vi si seguono fedelmente le precedenti edizioni francesi, di cui sono riportati anche i testi di presentazione e di commento scritti dallo stesso regista.

JUDIT e FÉLIX MÁRIÁSSY, « Ötlettől a filmig **Imposztorok** », Budapest, Magvéto Kiado, 1970, pp. 249, in 8°, ill. - 10 fiorini.

Imposztorok, realizzato nel 1969, traccia in chiave grottesca — che non esclude l'atrocità del quadro — un affresco storico della caotica situazione creatasi in Ungheria al termine della prima guerra mondiale, con la dissoluzione dell'impero absburgico, la rivoluzione di Béla Khun, la Repubblica dei Consigli, la reazione trionfante, la presa di potere da parte di Horty. Una delle opere più impegnative, sul piano produttivo, del recente cinema ungherese, che segna il ritorno alla ribalta di un regista, come Máriássy, di eccellente formazione culturale e di fine sensibilità. La sceneggiatura del film appare ora in volume, preceduta da uno scritto di Judit Máriássy — moglie e abituale collaboratrice del regista — e da una documentazione storica sull'epoca in cui il film è ambientato; e seguita da un colloquio tra Máriássy e István Szabó, e da una filmografia ragionata.

6 - Problemi educativi, morali, politici psicologici, sociologici, scientifici, religiosi

FILIPPO M. DE SANCTIS, « Il pubblico come autore. L'analisi del film nelle discussioni di gruppo », Firenze, La Nuova Italia Editrice, 1970, pp. 341, in 8° - L. 4.000.

De Sanctis, che è presidente della F.I.C.C., raccoglie qui ed espone « i rendiconti di un'esperienza pluriennale, cercando di estrarre da tali prove e saggi i significati più utili per quanti sono interessati ai problemi della funzione culturale del cinema, del rapporto pubblico-audiovisivi, delle metodologie relative all'analisi della comunicazione audiovisiva nelle discussioni di gruppo, dell'organizzarsi del pubblico cinematografico e televisivo ». Lo studio, ampio e ben documentato, abbraccia un arco di problemi molto articolato: partendo dalle modalità di esistenza e dai caratteristici procedimenti operativi degli audiovisivi, considerati anche nella prospettiva delle differenze e delle contrapposizioni di classe, passa poi ad analizzare metodiche, metodologie e prospettive del dibattito cinematografico, per arrivare ad una considerazione più propriamente socio-politica del fenomeno. Il libro costituisce senz'altro un apprezzabile contributo alla chiarificazione di problemi importanti, dalla cui soluzione dipende la maturazione democratica e la consapevolezza critica del pubblico e dell'intera società.

8 - Generalità, aneddotica; biografie, memorie, divismo; iconografia

DICK RICHARDS (compiled by), « The Wit of Peter Ustinov », London, Frewin, 1969, pp. 146, in 8°, ill. f.t. - 18s.

Drammaturgo, sceneggiatore, regista, scrittore, attore, Peter Ustinov è soprattutto uno « show man » d'inesauribile verve. E, a quanto pare, uomo di caustico spirito, infaticabile produttore di arguzie, « calembours », epigrammi, « jokes » e « nonsenses ». Fra i suoi estimatori c'è chi si è assunto l'incarico di fare un ampio e sistematico inventario delle sue salacità e di raccoglierle in un apposito volume della « The Wit Series » della Frewin: divise in una dozzina di capitoli a seconda degli argomenti, dalla politica al teatro, dalla guerra al cinema. Spesso ben trovate, o bene inventate. Una a caso, fra le tante: « La dittatura è la miglior forma di governo, a patto che i dittatori siamo noi ».

LARRY SWINDELL, « Spencer Tracy... a biography », New York/Cleveland, The New American Library, in association with The World Publishing Co., 1969, pp. 321, ill. f.t. - s.p. (ma L. 5.560).

Seguendo una formula largamente diffusa nella pubblicistica statunitense, il libro ricostruisce le tappe della vita e della carriera di Spencer Tracy, dai primi vent'anni trascorsi nella città natale ai primi approcci con il palcoscenico, all'ascesa nell'Olimpo hollywoodiano, fino alla vecchiaia e alla morte. La ricostruzione è basata su testimonianze personali dell'attore e su quelle di coloro che l'avevano conosciuto da vi-

cino. Ne esce il ritratto, vivace e colorito, di una delle figure più interessanti e rappresentative di tutta una generazione di attori prestigiosi, e insieme il quadro dei metodi e dell'evoluzione dell'industria hollywoodiana, dai fasti degli anni trenta e quaranta al declino degli anni sessanta.

9 - Annuari, enciclopedie, dizionari; repertori, filmografie, bibliografie

---

LESLIE HALLWELL, « The Filmgoer's Companion » (3rd edition), London, MacGibbon & Kee, 1970, pp. 1072, in 8° - £ 5.00.

Terza e molto accresciuta edizione di una opera che apparve la prima volta nel 1965. In un solo ordine alfabetico, voci biografiche — estremamente sintetiche e con filmografie essenziali, ma, nei casi più importanti, complete —, schede di film — con accenni alle trame e succinti giudizi —, voci generali e tecniche. Né mancano voci dedicate ai generi e persino ai personaggi — Tarzan, Zorro, Sherlock Homes, Billy the Kid e simili —; il tutto in un compatto volume di agile consultazione. Attenzione maggiore è rivolta agli attori, anche minori, in confronto ai registi e agli altri co-autori del film; ai paesi di lingua inglese rispetto a quelli europei e di altre parti del mondo; al periodo delle origini e agli anni recentissimi, a danno (curiosamente) del periodo intermedio. In fatto di enciclopedie biofilmografiche vi è di meglio, com'è noto; ma per una svelta ricerca anche l'Halliwell può trovare utilmente posto nello scaffale del filmologo.

Le schede dei libri sono di Aldo Bernardini e Guido Cincotti

Parlatorio

Caro Gambetti,
ho letto con molto interesse il tuo « rapporto breve » sulla critica. Nel complesso sono d'accordo con te nel lamentare le insufficienze e le lacune della critica militante. Mi sembra però che meriti di essere messo meglio a fuoco il rapporto tra la critica e il giornale (limitandomi al quotidiano d'informazione, non di partito). La scarsa presenza che ha la critica militante nel dibattito sul cinema sviluppato dalle riviste specializzate e dai circoli culturali deriva in larga misura dallo scarso spazio di manovra concessole dai quotidiani. Tu sai che il giornale italiano è uno dei più muffiti istituti della vita nazionale, per infiniti versi inadeguato agli sviluppi del mondo contemporaneo e indubbiamente corresponsabile del basso indice di lettura della nostra società. Legato a una nozione preistorica della politica, che a suo avviso si identifica soltanto nella lotta dei partiti e nello scontro delle potenze, il giornale italiano svolge in mediocre misura il suo servizio. Esso sarebbe tanto più utile alla maturazione civile, culturale e democratica, quanto più l'informazione rispecchiasse lo ampio ventaglio degli interessi del pubblico, ne indirizzasse le scelte e correggesse le cattive abitudini. Salvo fortunate eccezioni, gli editori e i direttori dei nostri giornali hanno scarsa confidenza col mondo della letteratura e dell'arte, col teatro, il cinema, la TV, le canzoni, lo sport, la scienza, la tecnica... Le mode culturali, i mutamenti del gusto, l'evoluzione dei costumi arrivano loro di rimbalzo. Mentre nell'ambito politico il giornale è portato ad anticipare le soluzioni, a produrre nuovi valori, in tutti gli altri settori si limita a difendere i valori costituiti o a recepire quelli già prodotti dall'opinione corrente, valutandoli a seconda del grado di attualità. Per il nostro giornale, tutto ciò che fa parte del « tempo libero » è ancora da trattare alla stregua d'un parco dei divertimenti; allo stesso modo la scienza e la tecnica appartengono a zone specialistiche da affidare ai divulgatori. Noi invece sappiamo che nel mondo moderno tutto si lega, e che, per esempio, un campionato di calcio o un film o un programma televisivo incidono molto più sull'opinione pubblica, e quindi anche sulle sue scelte elettorali, di un articolo di fondo o del discorso di un leader. Credo che siamo d'accordo nel dire che il giornale deve avere una visione globale della realtà in tutti i suoi momenti, e affiancare alla linea politica una linea di politica culturale che distribuisca la vigilanza, critica e promozionale, in tutti gli spicchi della società.
Se le cose stanno come stanno, è naturale che la critica cinematografica sia il fanalino di coda nella maggior parte dei nostri giornali e venga spesso affidata ai primi venuti. (Successe anche a me d'esser inventato critico cinematografico da un giorno all'altro.) I nostri giornali, sempre con qualche eccezione, considerano il cinema quello che era alle origini: uno svago per il dopocena e i pomeriggi domenicali. Ne trascurano (o invece ne danno versioni tendenziose) le gravi implicazioni industriali e commerciali, ne sottovalutano la carica civile e culturale, danno maggiore o minore spazio alle critiche a seconda della notorietà degli autori e degli interpreti, in una ottica grossolanamente provinciale. I recensori sono talvolta costretti a epiche lotte per strappare due centimetri di spazio in più in favore d'un film cecoslovacco, ungherese, jugoslavo o cubano. Per la diva che ha fatto pipì, lo spazio invece c'è sempre.
D'altra parte i nostri giornali, a differenza di quanto accade per la merce editoriale, sorvolano a tal punto sulla varietà di livelli del prodotto cinematografico da costringere i critici a recensire tutti i film che escono nelle sale pubbliche e passare sotto silenzio, col pretesto della mancanza di repliche, i cicli e le proiezioni curate dai circoli di cultura. Soprattutto in questa prospettiva credo si possa parlare di rapporti fra critica e pubblicità. Essi sono molto diversi a seconda delle città e delle testate (in certe relazioni sull'argomento ho letto giudizi avventati: guai a generalizzare!), ma si manifestano clamorosamente in quest'obbligo posto al critico di recensire tutti i film. Il che è tanto più assurdo quanto più spesso gli stessi esercenti, consapevoli della mediocre qualità delle pellicole, preferirebbero il silenzio a una inevitabile, e inutilissima, stroncatura. Ecco un altro esempio della sclerosi di cui soffriamo. Una critica agile e moderna dovrebbe essere libera di selezionare i film; una critica autorevole dovrebbe essere libera di decidere lo spazio conveniente a ciascuno di essi. Chi fa il mestiere del critico in un quotidiano sa che invece la sua unica funzione è di andare al cinema nell'ora della digestione, correre al giornale nel momento di maggior traffico cittadino, buttar giù in fretta una cartella con un giudizio che ha il suo punto di forza negli aggettivi, e l'indomani sentirsi sbeffeggiare da amici e colleghi, puntualmente d'opposto parere. Chi si lamenta, a ragione, che nei giornali prevalga la critica di gusto, impressioni-

stica, epidermica, legata all'umore del critico, deve sempre pensare alle condizioni obiettive in cui essa è esercitata.

Tu hai del resto giustamente messo in rilievo, caro Gambetti, la circostanza che quasi mai, nei nostri giornali, il titolare della critica cinematografica è interamente assorbito da questo lavoro. Per una ben comprensibile ma stolta ragione storica (la supposta parentela fra libro e film), il critico di cinema si occupa anche di letteratura, quando invece sarebbe se mai auspicabile una differenziazione: se non tutti, almeno certi film dovrebbero essere di competenza del critico d'arte. Questa è una riprova dello scarso credito che gode la figura del critico cinematografico. Un'altra è fornita dal fatto che i giornali, riflettendo una gerarchia di valori superata dai tempi e dalle statistiche dei biglietti venduti, privilegiano il critico teatrale, quasi mai a doppio servizio con altri uffici di redazione (e non parliamo del critico televisivo, scelto a casaccio senza accertarne la competenza: l'unico titolo preferenziale è dato dall'essere infermo).

Come capisci, non voglio sollevare il critico cinematografico dalle molte responsabilità che gli vanno addebitate: pressapochismo, difetto di cultura specifica, l'andare a rimorchio dei gusti del pubblico o il dar sempre di cretino al lettore... (io trovo gravissimo che i più consentano alla pubblicità di manipolare i loro giudizi in modo da ribaltare in elogi anche le più dure riserve). Voglio soltanto precisare certi stati di fatto. Se dobbiamo fare un processo alla critica militante — quella accademica e delle riviste specializzate ha tutt'altri problemi — cerchiamo di individuare con chiarezza i primi colpevoli. E tuttavia, attenzione. La conclusione, ovvia, che le insufficienze e le lacune della critica cinematografica sono soprattutto le insufficienze e le lacune del giornalismo italiano non deve esimerci dal chiedere se il cinema, a sua volta, non sia in qualche misura responsabile del cattivo trattamento che riceve dai giornali. Caro Gambetti, tu sei sicuro che il cinema si comporti in modo da farsi prendere, sempre, sul serio? Io no.
Cordialmente

Giovanni Grazzini

Caro Grazzini,
ti ringrazio molto per quello che dici e, soprattutto, per il contributo di idee e di chiarimenti come sempre intelligenti e sinceri che tu porti a questo nostro tema, troppe volte trascurato e troppe volte sottovalutato. Ed è vero, certo, come scrivi, che il cinema non si comporta « in modo da farsi prendere, sempre, sul serio », ma io credo che il seguire una spirale pur giustificabile (il cinema ha la critica che merita, la critica ha il cinema che merita, il giornalismo ha la critica che merita, la società ha il cinema che merita, e così via) non ci faccia mai avanzare di un passo. Così, senza pretendere di ricostruire il mondo, cerchi intanto, ciascuno di noi, di agire con impegno e con correttezza almeno nei propri limiti e al limite delle proprie possibilità: non sarà soltanto, questo, un gratuito scarico di coscienza, ma un vero lavoro culturale.
Intanto, che cosa succede? Che l'argomento « scotti » lo sapevamo tutti da un pezzo, io non ho nessun merito (se non quello di ripeterlo). Ha avuto facilmente ragione, da un lato, Giulio Cesare Castello a ricordarmi il suo articolo « La critica cinematografica e i suoi problemi » sul fascicolo di « Ulisse » dedicato a « Il cinema in Italia » (dell'ottobre 1965!): le cose non sono molto cambiate da allora. Dall'altro più di un nostro noto e valido collega mi ha detto che l'andare avanti a scrivere sull'argomento significherebbe, da parte sua, quasi rivelare dei segreti « di cucina » e peggio ancora, nell'ambito del rispettivo giornale e del rispettivo obbligo professionale. Ma il punto è proprio questo, mi pare (e tu lo sai, ché hai agito con onestà verso te stesso e nello stesso tempo verso il tuo giornale): non scandalismo gratuito, ma impegno e volontà nel proseguire a fondo, sulla radice medesima del nostro lavoro quotidiano. Quanti di noi se la sentono?
Devo fare anche il nome di Tito Guerrini, il quale su «L'Umanità» del 23/24 febbraio (« Discorso sulla critica ») riprende e amplia alcune delle mie osservazioni (e desidero scusarmi se non ho citato, sul n. 9/10 1970, la sua rivista « Cinematografo » uscita nel 1951-52, rivista che non conosco: ma non sono un... filologo, appunto, e poi vivevo in campagna, allora, fra gli orti, con un'unica edicola a disposizione, poco rifornita, e pochissimi soldi in tasca.
Dunque: certamente siamo più di tre, ed altri sono migliori di noi e di me. Ma quanti? chi? come?
Un saluto cordiale,

Giacomo Gambetti

Spett. « Bianco e Nero »,
è un lettore (e da anni abbonato) che si decide ora a scrivere, per una precisazione che spero troverà ospitalità come rettifica in un prossimo numero. Appassionato di cinema da sempre, seguo con molto interesse anche il particolare settore delle musiche da film da quattordici anni, ed è quindi logico che il lungo studio dedicato da Comuzio alle colonne sonore di film sovietici non abbia mancato d'interessarmi. Non intendo qui addentrarmi in merito allo scritto del vostro autore, che d'altra parte, lo ammette lui stesso, non può essere ba-

sato totalmente su film visti di persona, in quanto in Italia ne sono apparsi una minima parte. Fui a Mosca un paio d'anni fa ed ebbi modo di vedere alcuni film sovietici fra cui l'*Anna Karenina* di A. Zarkij, musicato da Rodion K. Skedrine (o *Scedrin*). Nel testo di Comuzio (pagg. 50-51 « Bianco e Nero » n. 9-10) si parla di quelle musiche ma evidentemente riferendosi all'edizione vista (e udita) in Italia. E qui apro una piccola parentesi per deplorare (mai abbastanza però) un malcostume dei nostri disinvolti importatori (e distributori) che m'ero illuso fosse estinto da tempo. Io sono abbastanza giovane (33 anni) ma ricordo d'aver visto negli ultimi anni, soprattutto in televisione, dei film anteguerra di produzione straniera con commento musicale di compositori italiani. Ultimo strabiliante esempio: *L'angelo azzurro* di von Sternberg musicato da F. Höllander, aveva nell'edizione italiana: commento musicale di Renzo Rossellini. Non aggiungo altro!!!
Tornando dunque al malcostume attuale, che è la quasi diretta ramificazione di quello passato, giungo all'ultima *Anna Karenina* già citata poc'anzi. Il distributore italiano ha *forzatamente* imperversato: ha tolto *completamente* la colonna sonora originale e ha incollato (è il caso di dirlo) una colonna sonora già usata per un film italiano del '62-'63, tale e quale, senza cambiare una nota. Così abbiamo visto in Italia l'*Anna Karenina* di Zarkij con la colonna sonora composta da Angelo Francesco Lavagnino per il film di Jean Delannoy *Venere imperiale*. E se si vuol verificare basta andare alla C.A.M. (via Virgilio, 8 - Roma), ascoltare il disco e rivedersi in qualche cinema periferico il già citato film sovietico.
Qui termina la mia precisazione che spero verrà accolta come modesto contributo per l'esatta informazione del lettore.
Ad una prossima lettera lascerò il compito di esporre il mio punto di vista sulla nuova impostazione della rivista.
Ringraziando per l'attenzione, colgo l'occasione per formulare a « Bianco e Nero » ed ai suoi collaboratori i più sinceri auguri.

Mario Pecorari
Villa Poma (Mantova)

Allegro ma non troppo: *Il musicista e il produttore* (anche in risposta al lettore Mario Pecorari)

Non v'è che non abbia sentito parlare, anche fra coloro che non sanno tutto delle cose cinematografiche, dei rapporti difficilissimi, angosciosi fra il musicista cinematografico e il produttore. E' questo anzi uno di quegli argomenti fissi, legati all'esistenza stessa del cinema sonoro, che si sentono riprendere da sempre. Il produttore, si dice, non capisce l'importanza della musica perché di musica non se ne intende; prende per la gola il compositore ricorrendo a lui all'ultimo momento e imponendo termini di consegna ridicolmente brevi; pretende una musica fatta secondo schemi collaudati e con determinati effetti che fanno a pugni con un vero e proprio discorso musicale; vieta ogni soluzione che soltanto accenni ad uscire dal seminato di un tardo-romanticismo (ben piantato nell'alternarsi di un paio di invenzioni melodiche orecchiabili); impone i passaggi che devono essere musicati e i modi con cui devono essere musicati non secondo una necessità espressiva ma per risollevare le sorti dei momenti ch'egl ireputa più deboli (« musica e olio santo fan tutt'uno », diceva Bruno Barilli); taglia senza riguardi la partitura quando decide, all'ultimo momento, di sopprimere singoli fotogrammi o intere sequenze; e non si fa riguardo neppure di sostituire tutta intera la musica quando il lavoro fatto non è di suo gusto.

Questo tipo di lamentazione da parte del musicista è così normale, così « obbligatorio », che ormai non ci si fa più caso; anzi spesso il musicista non si lamenta neppure più, e così sembra quasi che questo tipo di polemiche e di scontri appartenga ad un passato un po' romantico e donchisciottesco, un tempo insomma di ingenuità e di simpatiche — ma innocue — alzate d'ingegno.
Il fatto è che la situazione è ancora oggi quella, identica, che suscitava proteste negli Anni Trenta — e successivi. Ogni tanto qualcuno alza la voce ma è tutto inutile: ci si è assuefatti tanto alla situazione di fatto quanto alle reazioni a tale situazione, e sembra davvero che l'ordine regni a Varsavia e che le « generose istanze » siano dimenticate. Nel 1950 il musicista Gino Marinuzzi jr. (in « Bianco e Nero » n. 5-6, maggio-giugno 1950) conclude un suo intervento sulla necessità che il musicista affermi una volta per tutte la sua individualità, la sua personalità, la sua libertà, auspicando « l'avvento di un'epoca aurea per il musicista cinematografico. Così:
— il musicista avrà almeno due mesi di tempo per comporre il commento di un film;

— il musicista verrà compensato in maniera più adeguata, soprattutto in riferimento a quello che percepisce un attore;
— al musicista sarà lasciata piena libertà di interpretare a suo piacimento il film che deve commentare, né più né meno che se si trattasse di un'opera lirica;
— al musicista non verrà fatta alcuna imposizione: sarà viceversa garanzia di ottimi risultati una prolungata e profonda intesa col regista;
— il musicista eviterà che la colonna sonora subisca quei paurosi ondeggiamenti che tanto disturbano chi abbia un minimo di orecchio musicale; (...)
— il musicista non permetterà che la colonna sonora venga mutilata di un solo fotogramma, se non in seguito ad autorizzazione del compositore medesimo. »
Questo della mutilazione (e della sostituzione) della musica originale è l'aspetto più macroscopico della frizione produttore-musicista. E' anche uno dei punti di una mozione approvata il 30 agosto 1953 dal Consiglio Internazionale degli Autori Cinematografici (a seguito della Convenzione di Berna promossa dall'Unione Internazionale per la protezione letteraria ed artistica) dove, dopo aver ribadito che il film è una creazione esclusiva ed individuale del soggettista, dello sceneggiatore, del regista e del musicista, si esige « la proibizione in tutti i Paesi di ogni cambiamento della musica originale del film senza che si sia ottenuta la preventiva autorizzazione di tutti gli autori del film ».

Contrariamente a questi auspici, le condizioni di lavoro dei musicisti sono andate sempre più deteriorandosi, nonostante qualche apparenza contraria. Tanto per esemplificare, ecco un paio di casi recenti. Tutti coloro che hanno visto Anonimo veneziano non hanno potuto fare a meno di essere colpiti dalla bellezza dell'Adagio di quel « Concerto in re minore per oboe e archi » che, attribuito in un primo tempo a Vivaldi e poi a Benedetto Marcello, sembra ora definitivamente acquisito ad Alessandro Marcello. Per lungo tempo fu noto come fatica di un « anonimo veneziano », e da qui il regista Salerno ha mosso la sua vicenda d'amore e di morte, basandosi giustamente non soltanto sulla bellezza intrinseca della musica, di una ineffabile melanconia, ma anche sulla « anonimità » dei vari rapporti, le cui linee di forza sono la coppia lacerata, la musica, Venezia che muore come eco della lenta morte del protagonista. Questa musica, tra l'altro, ha avuto il successo discografico che sappiamo: la Casa Erato è giunta a rilanciare sul mercato un suo vecchio disco inciso dai « Solisti Veneti » (con quattro concerti di Corelli, Platti, Tartini e Marcello) col titolo: « Adagio dal Concerto in oboe e archi in do min. di Benedetto Marcello, composizione inserita nella colonna sonora del film ANONIMO VENEZIANO, e altre musiche barocche », dove tutte le parole sono piccolissime ad eccezione del titolo del film, che ha caratteri di scatola e prende tutta la facciata.

Lo spettatore avvertito, comunque, non ha potuto fare a meno di essere colpito, in quel film, anche da un elemento decisamente disturbante, che abbassa nettamente il livello dell'opera: la presenza nella colonna sonora, accanto all'alto volo del musicista settecentesco, di una partitura musicale di supporto (firmata da Stelvio Cipriani) di una insopportabile sdolcinatura, di un sentimentalismo d'accatto, di un livello sanremese. Cosa è successo? Come mai un regista della sensibilità di Salerno, poiché tale si è dimostrato, ha poi scelto un musicista come Cipriani ed ha accettato le sue soluzioni? In realtà il regista non ha né scelto né accettato: l'ha fatto il produttore per lui. E' successo infatti (a quanto riferiscono ambienti solitamente bene informati; riportiamo tali notizie senza assumerne una diretta responsabilità) che il regista Enrico M. Salerno, d'accordo col produttore Turi Vasile, aveva affidato a Giorgio Gaslini il compito di scrivere la musica per il film (fino al momento in cui « entrava in scena » il « Concerto » di Marcello, si capisce). Ora Gaslini, che è uno dei nostri giovani compositori più preparati sia in sede di concerto che come musicista cinematografico, aveva composto — sembra — per Anonimo veneziano una partitura moderna, anticonvenzionale, intensamente in chiave con la doppia tragedia del protagonista e della sua città. Questa veniva appunto messa maggiormente in rilievo non da sottolineature lagrimose, ma anzi da un'atmosfera inquietante e asciutta, di un « dolore virile » che poi trovava il suo pieno abbandono, come in un sollievo di lacrime dopo un'acre disperazione a lungo trattenuta, nel finale dominato dall'oboe dolcissimo e straziante di Marcello. Ma che succede poi? Che il produttore giudica la fatica di Gaslini troppo moderna, troppo « intellettuale », per cui, senza neppure avvertire il musicista, si prende in fretta un compositore di fiducia, il Cipriani appunto (non faremo odiosi paragoni, ma è certo che quest'ultimo non è un musicista-

artista) e gli fa riscrivere la musica. Quando Gaslini va a vedere il film, alla sua uscita sugli schermi normali, ha la sorpresa di vedere che un altro lo ha sostituito nella colonna sonora (il produttore è stato costretto a mantenere il suo nome, nei titoli di testa, solo come orchestratore e direttore d'orchestra del « Concerto » di Marcello, che infatti era già stato registrato da Gaslini).

Se ne racconta un'altra. Sembra che Armando Trovajoli, incaricato da Carlo Ponti di musicare La moglie del prete, *abbia amichevolmente chiesto al produttore di tener conto, nel fissargli il compenso, di una circostanza: il precedente film di Ponti,* I girasoli, *era stato musicato dall'americano Henry Mancini, fatto venire apposta da Hollywood e remunerato con una cifra più che ragguardevole (sembra dodicimila dollari, qualcosa come oltre sette milioni di lire). Per la dignità della categoria, oltre che per ragioni economiche, tenesse dunque conto, il potente Ponti, di quanto pagato all'americano, in modo da avvicinare le distanze fra quei sette milioni e quel milione — soltanto eccezionalmente ci si avvicina a due — che tocca solitamente ad un musicista italiano. La risposta di Ponti sarebbe stata all'incirca questa: « Ringrazia il Cielo che affidiamo questi incarichi ad un italiano! ».*

Non c'è solo il produttore, si capisce, a creare dei problemi extra-artistici (o anti-artistici) all'attività del compositore cinematografico. C'è tutta una organizzazione, un sistema di lavoro, specialmente per quanto riguarda la produzione più dichiaratamente commerciale. Non ci riferiamo soltanto alla nutrita schiera di « maestri » che, su richiesta, hanno già pronti pezzi originali, brani di repertorio, arrangiamenti, trascrizioni, commentini, tutto insomma quel materiale già confezionato — come alla « Standa » — che fa risparmiare tempo e denaro ai responsabili del film. C'è anche la faccenda dei « produttori musicali ». Normalmente il produttore, affidato l'incarico di commentare il suo film ad un compositore, può staccare subito un assegno o anticipargli come compenso una parte dei « piccoli diritti musicali » che matureranno dopo circa un anno dall'uscita del film. Secondo un altro sistema, diversi cineasti danno « in appalto » il commento di cui abbisognano non a dei musicisti ma a dei traffichini, degli speculatori che si impegnano a fornire gratis la musica entro un giorno stabilito. E lo fanno, depredando a man salva i compositori senza lavoro e i repertori consacrati, fondendo nelle mani di orchestratori specializzati i brani racimolati e curando personalmente le registrazioni (tirando su tutto, naturalmente: le spese sono a loro carico e le sedute di sincronizzazione costano. Tanto l'orchestra, anche se è sparuta, non si vede, e con gli apparecchi registratori si può amplificare fin che si vuole). A loro resterà la facoltà di incassare i « piccoli diritti musicali » alla maturazione; è ovvio che meno hanno speso di tasca loro per confezionare il commento, maggiore sarà il loro margine di guadagno.

E' facile immaginare quanti espedienti questi signori (che sono chiamati « produttori musicali ») mettano in gioco per risparmiare, per far presto, per abolire tutto ciò che non è reputato indispensabile; ed è spiegata così la qualità indegna di tanti commenti di film commerciali, dai quali è esclusa persino la correttezza del mestiere. Il trionfo della formula, insomma, e del lavoro fatto a macchina.

Negli anni più vicini a noi le cose si sono complicate per la speculazione delle case editrici e discografiche. Succede infatti che spesso il produttore affidi il compito di dotare il suo film della musica ad un editore, lasciandogli l'onere relativo e conseguentemente i guadagni derivanti dalla vendita dei dischi che saranno ricavati dalla colonna sonora. Sono comunque, in questi casi, gli editori a compensare direttamente i compositori, non più i produttori, e naturalmente nello stesso tempo impongono al musicista quelle soluzioni che risultino più acconce non tanto a migliorare la qualità espressiva del film — problema che li lascia del tutto indifferenti — quanto a far vendere il disco. Posto che il gusto medio degli acquirenti italiani di dischi, dei consumatori di mangiadischi, degli ascoltatori di juke-box, è di livello canzonettistico-carosellesco, le conseguenze sono facili da immaginare. La corsa al successo implica soprattutto una cosa: che se una volta — ha scritto tempo fa Piero Piccioni — si invitavano musicisti come Prokof'ev, Petrassi, Malipiero o Pizzetti a scrivere musica per film, oggi nessuno si sogna più di farlo, perché il linguaggio di quei compositori non è alla portata di tutti, né può tenere a battesimo un pezzo destinato al mercato dei 45 giri.

Per concludere la storia, infine, ci si mettono i distributori di film stranieri, che spesso hanno il vizio di sostituire le colonne sonore originali con colonne autarchiche. Lo scopo è quello di far lavorare alcuni compositori minori (nel caso dei

rifacimenti) o quello di far affluire, ad altri, nuovi « diritti » (nel caso di recupero di vecchie musiche di film italiani per nuovi film stranieri). Un esempio del primo caso: la partitura originale di I fratelli Kelly, *film di Tony Richardson, è interamente basata sulla struttura di una ballata popolare, composta da Shel Silverstein sul modello delle ballate irlandesi del secolo scorso (la pellicola racconta la storia di una famiglia irlandese emigrata in Australia e perseguitata per la sua origine), ma nell'edizione italiana la musica è stata composta ex -novo da Piero Carapellucci. Un esempio del secondo caso, segnalatoci dal lettore Mario Pecorari di Villa Poma (Mantova): il film russo* Anna Karenina *di Zarkij, la cui musica originale è di un giovane e interessante compositore, Rodion Sčedrin, ha girato sugli schermi di casa nostra con una colonna sonora appiccicata dal distributore e presa di peso dalla partitura composta dal nostro Lavagnino, nel 1962, per* Venere imperiale *di Delannoy (chi stende queste note, nel suo « excursus » sui musicisti cinematografi sovietici del dopoguerra, aparso sui numeri 7/8 e 9/10 1970 di questa rivista, incappò dunque nell'equivoco, parlando dell'edizione di* Anna Karenina *vista e udita in Italia, di maltrattare Sčedrin per una responsabilità che non era sua).*

Si può fare qualcosa per porre un argine a questo malcostume, per trovare rimedi a questa situazione di fatto? Abbiamo già detto della perfetta inutilità di quanto tentato finora, per lo più isolatamente e sporadicamente. Ora i musicisti cinematografici ci riprovano, e in un modo che è l'unico ad avere probabilità di successo, quello dell'unione delle forze. Non si tratta, a questo punto, di creare un doppione dei sindacati, che tutelano gli interessi professionali degli iscritti, né tanto meno ancora di ripetere chiuse esperienze corporativistiche: i musicisti italiani hanno pensato non tanto di costituire un organo rappresentativo, quanto di stringersi materialmente in una unità d'azione e di difesa che offra un fronte unico all'attacco dei produttori, dei committenti, dei distributori ecc. E' stata così costituita recentemente la « A.N.I.C.O.M. » — Associazione Nazionale Italiana Compositori Musiche (per film, per telefilm e per commedie musicali). Lo statuto ne indica con chiarezza gli obiettivi: « Art. 2 - L'associazione ha carattere nazionale, è apolitica e non ha scopo di lucro. Essa si propone i seguenti scopi:
a) costituire una forte organizzazione di compositori italiani che svolgano, con carattere continuativo e professionale, attività diretta alla creazione di musiche originali di commento di film, a lungo e/o a corto metraggio, di telefilm, di documentari, di commedie musicali e, in genere, di mezzi (attualmente in uso o che fossero in futuro inventati) che uniscano la proiezione delle immagini con la diffusione del suono e della voce;
b) tutelare, sia in Italia che all'estero, nei confronti degli Enti e di terzi in genere, i suddetti compositori, favorendone gli interessi generali nonché lo sviluppo tecnico, artistico ed economico, nel campo della cinematografia, della Radio, della Televisione, del teatro e di altri sistemi di riproduzione fonovisiva;
c) studiare, ai fini della loro migliore soluzione, i problemi tecnici, economici, giuridici e sociali che interessano la categoria, sia in campo nazionale che internazionale;
d) stipulare accordi con altri Enti, Associazioni e categorie industriali, commerciali e sindacali;
e) prendere opportuni contatti con categorie, con Enti e con Associazioni similari straniere per stipulare speciali accordi diretti a regolare i rapporti di carattere tecnico, artistico, economico e giuridico che interessino gli Associati ».
Dell'Associazione, recita l'art. 4, possono far parte « tutti i compositori italiani » — un successivo articolo estenderà la possibilità d'iscrizione anche ai compositori stranieri attivi in Italia — « di musiche originali di commento di film eccetera », come detto al precedente punto a), « che svolgano le suddette attività con carattere continuativo e della professionalità, i quali al momento della presentazione della domanda di ammissione all'Associazione abbiano i seguenti requisiti:
I - risultino regolarmente iscritti alla SIAE in qualità di compositori;
II - risultino aver composto con il carattere della continuità e della professionalità musiche originali di commento di film a lungo metraggio e/o cortometraggi e/o di telefilm e/o di documentari e/o di commedie musicali ». L'iniziativa parte da un gruppo di diciotto soci fondatori, del quale fanno parte molti fra i nostri musicisti cinematografici più rappresentativi: Bizzi, Bucchi, Ferrara, Fineschi, Gaslini, Gelmetti, Giombini, Morricone, Nascimbene, Negri, Potenza, Pregadio, Rossellini,

Rustichelli e altri. La prima assemblea dei soci ha confermato in carica il Presidente provvisorio, Mario Nascimbene, ed ha nominato Vice Presidenti Ennio Morricone e Carlo Savina.
La scelta del Presidente ha un valore indicativo e va al di là dei motivi pratici (ragioni di prestigio, ecc.) che probabilmente l'hanno motivata. Nascimbene infatti è un tipico rappresentante di musicista-artista, nel senso di musicista che per ogni film compie una ricerca inesausta di soluzioni originali, ripudiando le formule e il già fatto, ed è proprio per questo che è sconfessato e incompreso dai produttori. Diciamo meglio che si tratta di un compositore « scomodo » per i committenti, i quali vorrebbero un lavoro rapido e « sicuro » nei suoi schemi ben collaudati, e non un lavoro di ricerca: la prova è che Nascimbene è sempre meno richiesto dal cinema di casa nostra, ed è costretto a lavorare per l'estero o per altri mezzi di espressione (la TV: le colonne sonore dei rosselliniani Socrate e Atti degli Apostoli sono sue; sua la musica dell'Eneide televisiva di Franco Rossi).
Il « fair-play » dei produttori del buon tempo antico si è mutato in ostracismo. Ci riferiamo all'episodio del produttore del film Roma ore undici, 1952 (Paul Graetz, per la Transcontinental-Titanus), il quale in un primo tempo aveva imposto la sostituzione del commento di Nascimbene — come noto, in partitura erano stati accolti i rumori della macchina da scrivere — e poi aveva accettato la proposta del musicista, quella di verificare il suo giudizio con quello di un gruppo di persone estranee chiamate a visionare la prima copia del film e a scegliere fra la soluzione di Nascimbene e una più tradizionale proposta dal produttore. Graetz si sarebbe adeguato, sportivamente, al parere di questi spettatori-cavie: cosa che fece effettivamente quando il commento di Nascimbene si impose per la sua originalità (commento che poi, tra parentesi, fu copiato volentieri da altri musicisti: ricordiamo solo il commento del francese Louiguy per Miroir à deux faces, 1959, di Cayatte, che ripete nel modo più scoperto e più diretto le soluzioni del musicista italiano).
Roma ore undici è stato solo l'inizio di una attività che da allora ha posto questo autore — insieme col compianto Giovanni Fusco — alla guida della composizione della musica per film, in Italia, affermando la necessità della definizione psicologica dei personaggi e della definizione dell'ambiente di contro allo spiegamento dei grandi mezzi orchestrali in funzione « narcotizzante » o all'offerta compiacente di melodie ritrite. Con l'uso inconsueto di fonti sonore lontane dall'accademismo e la funzionalità precisa delle soluzioni di Cronaca di un delitto, di Amore in città, di Il processo di Verona; con l'uso di strumenti popolari in Giorni d'amore e Uomini e lupi; con la contrapposizione fra una dimensione « tradizionale » e la durezza di soluzioni jazzistiche in Morte di un amico e L'estate violenta; con la delicatezza di invenzioni semplici ed intense in La ragazza con la valigia e Le soldatesse, Nascimbene ha messo in pratica i suoi intendimenti per cui « non bisogna rimanere attaccati alle formule compositive e strumentali tradizionali. Occorre invece sfruttare al massimo le nuove possibilità musicali timbriche e ritmiche che offre il cinema, sia in sede di composizione che di sincronizzazione ». Con la colonna sonora di Barabba, inoltre, Nascimbere tratta il film storico come un film d'ambiente contemporaneo e colora, anche qui, le psicologie più dei fatti, avvalendosi per questo dei più moderni ritrovati della tecnica ed ottenendo « suoni nuovi », derivati dalla manipolazione dei suoni tradizionali. Sempre più attratto dall'aspetto « funzionale » del commento cinematografico, Nascimbene si interessa particolarmente agli aspetti tecnici della sua professione e giunge a costruirsi in casa il suo proprio studio di sincronizzazione e addirittura un nuovo strumento musicale, il « mixerama » (ideato insieme all'ing. Gianni Mazzarini), un complesso di dodici « lettori » di nastri magnetici che si possono manipolare, impastare, violentare in amalgami sonori inediti e di una suggestività singolare. Col « mixerama » sono stati ottenuti per esempio gli effetti dell'eccellente commento musicale agli Atti degli Apostoli.

Nascimbene è un caso tipico per giudicare le « paure » dei produttori, ma non certo l'unico. Che dire di Petrassi, di Marinuzzi, di Gaslini, di Bucchi, di Zafred, di Vlad? Petrassi, per il cinema italiano, ha musicato Riso amaro (1949), Non c'è pace tra gli ulivi (1950), La pattuglia sperduta (1954) e Cronaca familiare (1962), ottenendo ogni volta risultati di grande rilievo anche e soprattutto per la valorizzazione dei film; ma il cinema di casa nostra non ha saputo far niente per assicurarsi la collaborazione sistematica di questo che è il nome più grosso della

musica italiana contemporanea, dopo la scomparsa di Pizzetti (De Laurentiis lo ha chiamato, nel 1966, soltanto per una « consulenza » circa la partitura di La Bibbia, *poi realizzata dal giapponese Toshio Mayuzumi).*
Gino Marinuzzi jr. è un autore di tendenze moderne e si interessa alla musica elettronica e concreta, che impiega in soluzioni ardite e di straordinaria efficacia nei « film di montagna » montati da Guerrasio: Grandes murailles *(1957),* Italia in Patagonia *(1958),* Kanjut-Sar *1960); notevolissimi inoltre i suoi recuperi di musica del passato in* La carrozza d'oro *(1953) e in* Le voci bianche *(1964). Ma i produttori ricorrono raramente a Marinuzzi, o lo mortificano con imprese di scarsa consistenza, magari affiancandogli qualche musicista più « integrato » in funzione di « chaperon » (Cicognini per* Il maestro di Don Giovanni*; Piccioni per* Matchless*). Anche Marinuzzi, che già nel 1950 aveva scritto: « ... i produttori non ammettono che un musicista possa anche avere un minimo di responsabilità e che tale personalità intenda manifestare », si dedica alla televisione: i commenti della serie del Commissario Maigret e al « Jekyll » di Albertazzi, ad esempio, sono suoi.*
Giorgio Gaslini è l'uomo di punta, in Italia, della « nuova musica », un movimento che, nel solco della composizione con i mezzi tradizionali, tenta di « fondere il linguaggio jazzistico con le esperienze della musica seriale »; al tempo stesso è uno degli uomini più rappresentativi dell'avanguardia musicale europea. Gaslini è stato richiesto dal cinema per cinque film in tutto, fra i quali vale la pena di parlare soltanto di La notte *(che ha una colonna sonora di tipo « dotto », molto raffinato nella definizione delle sottili atmosfere psicologiche e ambientali del film di Antonioni) e semmai, e soltanto per i tentativi di Gaslini tendenti a nobilitare la materia, di* Un amore *di Vernuccio, in cui il musicista contrappone l'orchestra sinfonica e il coro (per la descrizione « oggettiva » degli ambienti: ancora la Milano contemporanea) ad un quartetto jazz che esegue brani scritti in un linguaggio da avanguardia jazzistica (per introdurre « l'elemento critico costante » nella vicenda raccontata). Gaslini ha rifiutato diverse proposte di musicare film in quanto gli si era presentato chiaramente il pericolo di doversi piegare alle lusinghe dei produttori e sfornare prodotti in serie per l'industria.*

Anche Valentino Bucchi, musicista colto e studioso di musica antica, musica cinque film, da Preludio d'amore *(1946) a* Banditi a Orgosolo *(1961). Ha il merito, nei suoi commenti, di conservare anche nel tempo del cinema il rigore e l'impegno culturale che porta nel campo della musica da concerto: il film* Banditi a Orgosolo *ha l'efficacia che ha grazie anche alla presenza rigorosa e pudica della musica, basata sull'inserimento di materiale tematico popolaresco in una partitura raffinatissima e con risultati di partecipazione vibrante e asciutta al tempo stesso. Virile, in una parola. Bucchi avrebbe dovuto musicare* La ragazza di Bube, *nel 1963: ma la produzione ha poi preferito ripiegare sul più tranquillo Rustichelli.*

Mario Zafred tace per il cinema dal 1960, eppure tutti i suoi film sono stati degli « en-plein » dal punto di vista della presenza musicale. Achtung, banditi!, *del 1952, ha un commento semplicissimo e « diretto », estremamente funzionale;* Cronache di poveri amanti, *del 1954, e* Le ragazze di San Frediano, *del 1955, sottolineature fervide e limpide, attente alla natura popolare dei personaggi;* La donna del giorno, *del 1957, un dialogo inquietante fra musica tradizionale e musica jazz;* Giovani mariti, *del 1958, un abbandono, sia pur controllato dal gusto moderno del compositore, alle ragioni del sentimento. Anche Zafred è lasciato in disparte: da notare che questo musicista, se è partito da un linguaggio « tecnicamente polemico e ardito », si è in seguito dedicato con persuasione alla ricerca della semplicità, della chiarezza, della « comunicabilità ». Sarebbe dunque, sommate le sue doti di compositore con le sue capacità di diventare « uomo di cinema », il musicista cinematografico ideale.*

Roman Vlad, infine (abbiamo citato questi nomi e non altri, ma il discorso è soltanto esemplificativo e se ne potrebbero aggiungere certamente altri) ha lavorato piuttosto intensamente per il cinema negli Anni Cinquanta, ma poi nel decennio successivo si è visto affidare il compito di rivestire di note film come Ursus, L'orribile segreto del dottor Hitchcock, Che fine ha fatto Totò-Baby? *e* Controsesso. *Vlad è uno dei nostri studiosi di musica contemporanea più preparati (suoi sono i migliori saggi pubblicati in Italia su Berg e su Schoenberg), e le sue composizioni*

per le sale da concerto e per il teatro hanno l'affascinante caratteristica di sperimentare un linguaggio che pur affondando le sue radici nella dodecafonia risulta di facile comunicazione col pubblico d'oggi, in una specie di volgarizzazione delle audaci conquiste della « scuola di Vienna ». Interessante il fatto che Vlad abbia tentato anche nel cinema questo processo, sia pure con risultati a corrente alternata ed anche se la riuscita maggiore di questo musicista è la partitura di un film ambientato nell'antichità, il Giulietta e Romeo *di Castellani — costato a Vlad due anni di lavoro (una bestemmia per il frettoloso produttore di cinema) — che sfrutta la preparazione del musicologo oltre che del compositore, fondendo insieme rielaborazioni di composizioni del Quattrocento con brani originali.*
Contro questa situazione, Morricone musica venti film in un anno; un po' meno Riz Ortolani, Piero Umiliani, Armando Trovajoli, Piero Piccioni, Bruno Nicolai. Non è il caso di fare confronti, tanto più che i musicisti ora citati fanno parte della neonata associazione e si devono battere attorno ai problemi che assillano tutta la categoria: le responsabilità di certe situazioni e di certe sperequazioni vanno fatte risalire ai produttori più che ai singoli compositori. I quali, senza tema di smentita, sono fra i migliori che si possano desiderare dai cineasti, e non solo da quelli italiani, essendo in grado, in generale, di reggere benissimo il confronto con i « divi » stranieri (diciamo, a caso, con un Maurice Jarre, con un John Barry, con un Henry Mancini): ciò è certamente chiaro da tempo a molti produttori stranieri, che hanno chiamato e chiamano volentieri compositori italiani a musicare film di prestigio.

Il grosso torto del musicista cinematografico italiano è stato quello, finora, di fare sempre parte per se stesso, di isolarsi in un lavoro di artigianato individuale, geloso dei propri risultati — e talvolta invidioso delle riuscite altrui — e alieno dal dividere con gli altri i propri problemi quanto dall'assumere in parte i problemi degli altri. La nascita dell'Associazione di cui abbiamo detto sopra è il primo tentativo serio di cambiare questo stato di fatto.

Ermanno Comuzio

Caro « Bianco e Nero »,
la pellicola Maskarada (t.l.: Mascherata) di Boštjan Hladnik, un regista sloveno educato alla scuola francese che ha scombussolato il mondo tranquillo del primo cinema jugoslavo del dopoguerra con il surrealismo di *Un ballo sotto la pioggia*, ha suscitato un vero e proprio putiferio, in particolare dopo la decisione della Commissione per la visione dei film della Repubblica di Slovenia, territorio in cui il film è stato realizzato per conto della « Viba-film » di Lubiana in coproduzione con una casa croata, di vietare la proiezione della pellicola, che è stata definita pornografica e lesiva della dignità della donna, oltre che inadatta nel modo più assoluto alla gioventù. Se in Jugoslavia esistesse una legge che proibisse la presenza nel cinema per certi film ai giovani al di sotto dei diciotto anni, *Maskarada* avrebbe anche potuto ottenere, a detta della Commissione, il permesso di comparire in pubblico. Siccome però tale legge non esiste in quanto si presume che i film, anche i più scabrosi, dovrebbero venire visti da tutti proprio perché si possa discuterli, anche nelle scuole, la Commissione ha posto il suo veto, che è valido non solo per la Repubblica in cui è stato emesso ma per tutta la Jugoslavia.
La proibizione ha suscitato scalpore ed il Segretariato per l'istruzione e la cultura della Repubblica di Slovenia ha portato a sua volta il film dinanzi a numerosi lavoratori del cinema, psicologi, pedagoghi, legali, giovani, operai, impiegati. La maggioranza degli spettatori di questa proiezione privata si è dichiarata d'accordo con la decisione della Commissione per la visione del film, rilevando che la pellicola non può venire presentata al pubblico. La Casa di produzione si è detta propensa a far realizzare una seconda versione.
Questa è la situazione. Però la sostanza della polemica è un'altra. Infatti, ci si chiede, perché esiste una censura nell'ambito del cinema quando da tempo non c'è, ad esempio, per la stampa, nell'editoria, in campo teatrale. Il cinema è qualcosa di particolare? Ma allora perché vengono importate dall'estero pellicole che invadono il campo pornografico, senza che nessuno, tranne la critica, abbia niente da dire?
E qui va precisato che le Commissioni delle varie repubbliche jugoslave per la visione dei film (leggi censura) possono impedire che un film venga proiettato quando il contenuto: 1) è volto contro la società e l'ordinamento statale, opera contro la pace e l'amicizia dei popoli e contro l'umanità; 2) offende l'onore e il prestigio dei popoli della Jugoslavia e degli altri popoli; 3) offende la morale pubblica o influisce negativamente sull'educazione dei giovani.
In una casistica presentata dal settimanale belgradese « NIN » risulta che finora hanno

ceduto di fronte ai colpi di questa particolare censura i film *Madre Catina, Ciguli-miguli, Gita notturna, Da quella parte del catenaccio, Dipinti in piazza* e *La mascherata.* Oltre a questi casi verificatisi in un venticinquennio della storia cinematografica jugoslava, va aggiunto che due pellicole sono finite anche dinanzi al Tribunale. Nel 1963 a Sarajevo, per iniziativa dell'Accusatore pubblico e della stessa casa di produzione, veniva vietata la proiezione di *Grad* di Zivojin Pavlovic, Marko Babac e Kokan Rakonjac. Il film comprendeva tre storie che presentavano la vita come priva di significato e la città sotto un aspetto negativo. In seguito toccava a *Rani radovi* di Zelimir Zilnik, regista alla sua prima pellicola, che poi sarebbe stata premiata al Festival di Berlino. Il giudice, sebbene condividesse certe opinioni del pubblico accusatore, liberava il film da ogni accusa in quanto « il provvedimento amministrativo non può sostituire una critica artistica e scientifica obiettiva ». Il Tribunale affermava ancora: « L'opinione pubblica ormai è sufficientemente preparata e politicamente matura per poter valutare il significato di un film e quindi prendere una posizione critica. Non c'è quindi alcun pericolo che questa pellicola possa avere un peso negativo sulla società ».

Tale sentenza, nella sua sostanza, poneva il discorso sui binari giusti. Una società che poggia sull'autogestione non può risolvere i suoi problemi adottando misure amministrative, ma deve ricorrere a quelle enormi possibilità che in questo senso sono appunto offerte dall'autogestione stessa. Cioè non è la censura che deve intervenire nei confronti dei film, ma se a chiarimenti si deve arrivare, ad essi devono giungere già i Consigli artistici, che sono gli organismi pubblici esistenti presso ogni Casa di produzione e comprendono cittadini di diversa posizione e cultura. Troppo spesso però non intervengono o perché non edotti dei fatti o per indecisione piuttosto che per incapacità.

Lucifero Martini